Bobriks Ästhetik.

Beiträge zur Lehre des ästhetischen Formalismus.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der philosophischen Fakultät

der Rheinischen Friedr.-Wilhelms-Universität

in Bonn.

Vorgelegt von

Ernst Fiebig

aus Herne i./Westf.

1930.

Druck: Heinrich Pöppinghaus, o. H.-G., Bochum-Langendreer

Berichterstatter:
Geheimrat Prof. Dr. Dyroff.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Einleitung.

Die Geschichte der Philosophie des XIX. Jahrhunderts bietet als Ganzes ein zugleich reicheres und zerisseneres Bild als die der vorausgegangenen Jahrhunderte.[1]) Hatte die Philosophie Kants allen metaphysischen Dogmatismus vernichten und ein streng wissenschaftliches System begründen wollen, so entwickelte die Philosophie bei den einflußreichsten Hauptvertretern des XIX. Jahrhunderts eine durchaus spekulative Richtung. „Es begann das Zeitalter der spekulativen Systeme" schreibt Ueberweg.[2]) Wenngleich die Idealisten bei weitem den größten Einfluß auf die Entwickelung der Philosophie zu Beginn des Jahrhunderts ausgeübt haben, „stellen sie doch nicht das Ganze der Philosophie ihrer Zeit dar."[3]) Gleichzeitig entstehen die Gedankensysteme von Herbart, Fries und anderen.

Besonders in der Ästhetik im Anschluß an Kants „Kritik der Urteilskraft", „der eigentlichen Grundlegung der älteren Ästhetik"[4]), entbrennt der Streit zwischen dem ästhetischen Idealismus Hegels und seiner Schule einerseits und dem Formalismus Herbarts andererseits.

Wie Fichte die idealistische, so bezeichnete Herbart die realistische Richtung, die an Kant und seinen Kritizismus anknüpfte.[5]) Kants Standpunkt in der Ästhetik ist die Verbindung des (ethischen) Idealismus mit dem Rationalismus.[6]) Hegel[7]) dagegen schuf eine rein (logische) idealistische Ästhetik und bestimmte das Schöne „als die Idee in der Form begrenzter Erscheinung, als das sinnliche Scheinen der Idee."[8]) Legte die Ästhetik der Idealisten den Hauptwert auf die innere Bedeutung des Schönen, so begegnen wir der eigentümlichen Erscheinung, daß Herbart von derselben Tendenz wie die

1) s. Ueberweg IV, 1.
2) ebenda IV, 1 u. 4.
3) ebenda IV, 10.
4) Kirchner S. 25.
5) vgl. Zimmermann S. 754.
6) Kirchner, S. 26.
7) „Ästhetik" 1835, herausg. von Hotho.
8) Kirchner S. 27.

Idealisten ausgehend, den kantischen Subjektivismus aufzuheben, so zu seinem ästhetischen Formalismus gelangte, der ihn „zu unversöhnlicher Feindschaft mit jenen“ führte.[9]) Er wollte wieder zurückgehen „auf die psychologischen Grundverhältnisse der Ästhetik, nämlich auf das Geschmacksurteil“ und dessen Bedingungen und Voraussetzungen sorgfältig untersuchen. Herbart „bestimmte die Ästhetik als Lehre von dem ursprünglichen Wohlgefallen an Beziehungen und Verhältnissen.“[10]) Er erneuerte den Formalismus der rationalistischen Ästhetik; er erweiterte den Begriff der Form und baute darauf in seiner „praktischen Philosophie“ sein System der Ästhetik auf.[11])

Herbarts ästhetische Anschauungen sind bekanntlich in keinem geschlossenen Werk, sondern weit zerstreut niedergelegt. Otto Hostinski und Alfr. Ziechner haben in ihren Arbeiten über „Herbarts Ästhetik“ sich der dankbaren Aufgabe unterzogen, eine Übersicht über die ästhetischen Fragen zu geben, mit denen sich Herbart beschäftigt hat, und die Vielseitigkeit und Fülle seiner Gedanken aufgewiesen. Beide polemisieren gegen Ed. v. Hartmann und die Auffassung[12]), daß es sich bei Herbart „nur um wenige zerstreute Bemerkungen“ handele, an die den „Maßstab der Kritik anzulegen als eine Unbilligkeit erscheinen muß“. Für v. Hartmann ist Rob. Zimmermann „der ästhetische Systematiker der Herbartschen Schule“; er sucht dementsprechend, „soweit die Ansichten Herbarts einer Kritik bedürfen“, dieselbe an die formalistische Ästhetik seiner Schule, nämlich an die „allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft“ Zimmermanns (1865), anzulegen.[13]) „Dadurch,“ sagt Hostinski, „wird im Grunde genommen an beiden Beteiligten Unrecht geübt: an Herbart insofern, als ihm fremde Ansichten untergeschoben werden.“ „Seine Ästhetik ist nicht die Zimmermanns“, betont auch Ziechner.[14]) Es ist daher von Wert, zu sehen, wie eine ziemlich lange vor Zimmermann fallende Ästhetik eines Herbartianers aussieht.

9) vgl. Neudecker S. 23; Meumann S. 12.
10) Windelband S. 271 (Einl. i. d. Philosophie).
11) s. Jodl S. 6; vgl. Kirchner S. 27; desgl. Herbart: Allg. prakt. Philosophie (1805): Lehrb. z. Einl. i. d. Philos.
12) v. Hartmann S. 268; vgl. auch Schasler S. 1116; B. Croce S. 297—302.
13) v. Hartmann ebd. ff.
14) Hostinski (Vorwort z. „Herbarts Ästh.“) S. XXI; Ziechner S. 189.

Bobriks Leben und Persönlichkeit.

Bei Anführung der Literatur, die um den Philosophen Joh. Fr. Herbart in seiner Schule entstand, finden wir nur selten und kurz eines Mannes Erwähnung getan, der im Geiste seines Lehrers an die Öffentlichkeit getreten war, einer Persönlichkeit, die in ihrer Umgebung größte Anerkennung und Bewunderung hervorgerufen, doch das tragische Schicksal hatte, mit sich und der Welt zerfallen, einsam und vergessen ihr Leben zu beschließen.

Diese war Georg Fr. Eduard Bobrik, ein Schüler Herbarts. Er wurde am 15. November 1802 zu Siemiaticy bei Bialystock geboren, wo sein Vater Domänenpächter war. Des schon früh Verwaisten nahmen Verwandte sich an und bestimmten ihn dazu, Kaufmann zu werden, jedoch ging er später zur See. Während er sich auf der Navigationsschule zu Danzig zum Steuermannsexamen vorbereitete, wurde man auf die ungewöhnliche, geistige Veranlagung des jungen Mannes aufmerksam und machte es ihm möglich, sich dort auf dem Gymnasium zum Universitätsstudium vorzubereiten. Im Jahre 1822 finden wir Bobrik als Studenten der Theologie in Königsberg. Doch der zu dieser Zeit hier stark hervortretende Mystizismus verleidete ihm dieses Studium; er wandte sich dann der Mathematik und Philosophie zu. Herbart wurde hier auf ihn aufmerksam und nahm ihn als Lehrer in sein pädagogisches Seminar auf. Bobrik war vorübergehend Hauslehrer und beendete in Berlin sein Studium. Auf Wunsch und Empfehlung seines Lehrers Herbart habilitierte er sich im Jahre 1829 in der Philosophie an der Universität Bonn. [1]) Hier blieb er bis 1833, nahm dann den Ruf als Professor an die neuge-

1) Brief Herbarts an Brandis (1790—1867), Bonn; K. XVII; 195.

gründete Universität Zürich an, wo er bis 1856 als Ordinarius die Philosophie vertrat. Teils durch die politischen Wirren aus der Schweiz vertrieben, teils in der Hoffnung, sich in seiner Heimat seiner alten Neigung für das Seewesen widmen zu können, nahm er die Direktorstelle an der Handelsakademie zu Danzig an.

Infolge eines nervösen Leidens, einer von allzu großer geistiger wie körperlicher Überarbeitung eingetretenen Nervenschwäche, wurde er 1866 von völliger Taubheit befallen. Es kamen die eigenen Erlebnisse mit ihren mannigfachen Enttäuschungen, Kämpfen und Leiden hinzu, zerrüttete wirtschaftliche Verhältnisse, dann die ungeheure geistige Betätigung, alles dies zehrte umsomehr an seinem Lebensmark, als sie ihren Quell in seelischen Ekstasen von oft geradezu erschütternder Gewalt hatten. Von leichter Reizbarkeit, von seiner Mitwelt durch seinen Gehörfehler vollständig abgeschlossen und mißtrauisch gegen seine vertrauteste Umgebung, erfuhr er so heftige Leiden, daß er in die Irrenanstalt zu Schwetz aufgenommen werden mußte, wo er am 13. Mai 1870 Erlösung fand.[2])

Der wechselreiche Verlauf der Lebensgeschichte Ed. Bobriks und die Urteile, die wir über ihn weit zerstreut finden, lassen erkennen, mit welcher Persönlichkeit wir es bei ihm zu tun haben. Hatte er sich schon als Student die ganze Zuneigung seines verehrten Lehrers Herbart erworben, so schätzte ihn dieser als gewandten Pädagogen, „dessen Erzählertalent nichts vermissen ließ". „Seine Art von anschaulichen Darstellungen waren Meisterwerke ihrer Art". Sowohl „in der Lesung des Homer übte er seine Genauigkeit und Kenntnis," wie in Geschichte, Geographie, Sprachunterricht und Religion waren es „nicht Stunden, sondern Geistesarbeit, voll von faßlichen Bemerkungen."[3]) So fanden auch „seine ungewöhnliche Fertigkeit und Gewandtheit im mündlichen Vortrag" und sein „Scharfsinn, Bestimmtheit und Sicherheit in der Beherrschung des Stoffes und der Hauptteile des Herbartschen Systems" volle Anerkennung bei seiner Habilitation in Bonn, wohin Brandis den „vielversprechenden jungen Mann" auf Wunsch

2) Akten der Irrenanstalt zu Schwetz.
3) Jahresbericht d. Pädag. Semin. von 1822—1827; K. XIV.

seines Meisters gezogen hatte.[4]) Zu dieser Zeit wird er uns von einem seiner ehemaligen Schüler als „ein ebenso beredter und humaner als urban freundlicher Mann" „von mittelgroßer Statur und schlanker Taille" gezeichnet[5]). In Zürich galt er als ein „ebenso eifriger als gewandter Dialektiker von großer Rednergabe, dessen Vorlesungen auch von angesehenen Männern aus den gebildeten Kreisen Zürichs besucht wurden."[6])

Ungünstige wirtschaftliche Verhältnisse, über die Bobrik sich selbst bei Herbart in Briefen beklagt, in der Hauptsache wohl aber der Druck der Herrschaft der Hegelianer veranlassen ihn, den Ruf nach der Schweiz anzunehmen.[7]) Bei der Frage seiner Beförderung zum Extraordinarius in Bonn wies sein Schwiegervater[8]), Professor Augusti, rückhaltlos darauf hin, daß dessen auf Mathematik begründete Philosophie den „Patronen des Hegelschen Transzendentalismus ein Anstoß und Ärgernis sei und daß bei der Parteilichkeit im Ministerium es schwer falle, einem Gegner Platz zu verschaffen".[9])

Bobriks eigentlich philosophische, selbständige Entwicklung fällt nun mit seiner Tätigkeit in Zürich zusammen. Außer seiner Dissertation: „De ideis innatis sive puris pro principiis habitis," mit der er bei Herbart 1828 in Köngisberg promovierte, von der Herbart sagt, daß sie „mehr metaphysisch als psychologisch sei"[10]), hat er uns aus der Zeit vor seinem Weggang nach Zürich nichts schriftlich hinterlassen. Kurz hintereinander, nachdem er verschiedentlich versprochen hatte, „als treuer Schüler des großen Lehrers sich öffentlich zu zeigen",[11]) veröffentlichte er 1834 seine „freien Vorträge über Ästhetik" und 1828 ein „neues praktisches System der Logik" mit seinem ersten Teil der „ursprünglichen Ideenlehre", das jedoch unvoll-

4) v. Bezold S. 311 f.; Acten d. Philos. Fakult. i. Bonn von 1819—33.
5) Krug S. 26, 29, 106, 107.
6) v. Wyss S. 32.
7) K. XVII, 198, 315.
8) K. XVIII, 231 f.
9) v. Betzold S. 307, 311; „Und tatsächlich nahm der jüngere Fichte Bobriks verlassene Stelle in Bonn ein, dem Bobrik dafür in Zürich in den Weg trat." J. H. Fichte (1796—1849).
10) XVII, 195.
11) vgl. Briefe Herbarts an Drobisch, K. XVIII, 104.

endet blieb. Zwischen dieser Zeit kam noch in dem „Schweizer Journal für Natur und Heilkunde“ seine Abhandlung heraus über „Anwendung der Herbartschen Psychologie auf die Heilung des Wahnsinns“, von der Herbart selbst schreibt, daß „sie zwar etwas ängstlich, sonst gut und gehaltvoll sei“. [12])

Trotz seiner Versprechungen „tiefer in die Angelegenheit (Herbarts) einzugreifen,“ ist doch seine eigentlich philosophische schriftstellerische Tätigkeit zu Ende. In verschiedenen Briefen hat er die Bearbeitung mehrerer Stoffe festgelegt, ist jedoch zu keinem Ergebnis damit gekommen. Hier sind wohl die tieferen Gründe schon in seinem Gesundheitszustand, der der erste Anfang seines geistigen Zerfalls ist, zu suchen. [13])

In seinen späteren Jahren wandte er sich Lieblingsstudien, die wohl mit seiner Neigung als Herbartianer für die Mathematik zusammenhingen, zu. [14]) Er publizierte ein „Handbuch für Seefahrtskunde“ (1845—48) und ein „nautisches Wörterbuch“ (1848—50).

Die Herausgabe der „Ästhetik“ Bobriks fällt in die Zeit des Kampfes des ästhetischen Formalismus mit dem Idealismus. „Eines anderen Versuches wage ich kaum zu erwähnnen“, schreibt Bobrik an seinen Meister Herbart.“ [15]) „Er ist rein temporär und lokal. Im vorigen Winter forderte man mich auf, Vorträge über Ästhetik vor einer gemischten Gesellschaft von Männern und Frauen zu halten und diese drucken zu lassen.“ „Wie viel sich oder vielmehr wie wenig sich eigentlich wissenschaftlich in dieser Form darstellen ließ, fühlte ich wohl, habe mich aber vom Strom der Umstände tragen lassen.“

Auf die „Skizzen nun, auf die Herbart sich beschränkt haben soll“ [16]), hat Bobrik sein System der Ästhetik aufgebaut, dank seiner herbartianischen Vorliebe für streng mathematische Systematik. Im folgenden wollen wir uns bemühen, einen schwachen Abriß von der Fülle der Anregungen und ein Bild

12) K. XVIII, 104, 110.
13) s. K. XVIII, 147, 299.
14) s. G. v. Wyss S. 93.
15) K. XVIII, 104.
16) vgl. Einleitung.

seiner Anschauungen über das Schöne und die Kunst zu geben, welche uns im „leichten, oft spielend geschmückten Gewande völlig freier Vorträge gehalten“ in seiner Ästhetik entgegentreten, die, wie er selbst sagt, „nur als Einleitung“ in ihr eigentliches Studium gelten soll. In dieses „leichtgehaltene Gewebe ästhetischer Betrachtungen von gewöhnlicher Art die gehaltvolleren der Fäden der ebenso eigentümlichen als tiefen Ansicht seines verehrten Lehrers und Freundes einzuflechten“, schreibt er im Vorwort selbst, „sei unumgänglich.“ Daß möglichst wortgetreu seine Aussprüche verwendet sind, mag uns aus dem Grunde verziehen sein, da es uns darauf ankommt, „wieviel oder vielmehr wie wenig eigentlich wissenschaftlich in dieser Form sich auch darstellen läßt“, seine Gedanken mit der seiner Sprache eigenen Lebendigkeit und Eindringlichkeit zur Geltung zu bringen. Nicht um eine systematische Verteidigung seines ästhetischen Formalismus ist es uns zu tun, sondern vorliegende Arbeit will nichts anderes, als einen Beitrag zur Kenntnis und Würdigung seiner Ästhetik zu bringen. [17])

17) vgl. Hostinski, Vorwort z. „Herb. Ästhet.“

I. Teil.

Der Begriff der Ästhetik.

1) Wird die Ästhetik es unternehmen wollen, mit den Fäden eines abstrakten Begriffes die unergründlichen und unerschöpflichen Quellen künstlerischer Schöpferkraft in ihrem mächtigen Naturlaufe zu umspannen, zu lenken, zu hemmen, oder gar aus der Tiefe still in sich versunkener Gemüter hervorzulocken? Diesen und ähnlichen Fragen gibt die Ästhetik bei ihrem ersten Eintritt das Bekenntnis zur Antwort: sie wolle urteilen lehren über das Schöne und über das mit ihm in Natur und Kunst als wohlgefällige Verbundene.[1]) Wie die philosophischen Wissenschaften, namentlich Psychologie und Metaphysik, sagt Bobrik, nach allgemeinen gültigen Urteilen über ihre Gedankengebiete streben, so trachtet auch die Ästhetik danach, wie über das Schöne und Wohlgefällige auf allgemein gültige Weise müsse geurteilt werden.

Das Wohlgefällige in Natur und Kunst enthält das Schöne als den immer gleichen und ewig klaren Quell, aus dem seine sanfte Gewalt herfließt, unser Gemüt erfüllt und mit dem leichten Wellenschlage ästhetischer Gefühle das Bewußtsein überströmt. Doch wie klar an sich das Schöne in seiner ursprünglichen Klarheit, ohne bewiesen und gelernt zu sein, für den sicheren Kenner- und Künstlerblick hervorleuchtet, diese seine eigentümliche Klarheit dringt nicht immer durch. Es bedarf aus seiner Umgebung, welche teils begleitend die zahllosen Gestalten bildet, teils die unzähligen, aufgeregten Nebenvorstellungen zusammensetzt, herausgehoben zu werden.[2]) Hier schließt sich Bobrik eng an seinen Lehrer Herbart an, bei dem die Klassenbegriffe des Schönen und Häßlichen „ursprüngliche

1) Bobrik S. 4.
2) ebenda S. 8.

Evidenz" besitzen. Da diese nicht immer deutlich genug hervortreten, ist es die Sache der Ästhetik, „die völlig klaren und einfachen Urteile über Schönes und Häßliches vollständig aufzuzählen und ihre Anwendung auf zusammengesetzte Gegenstände der Natur und Kunst im allgemeinen zu bezeichnen." [3])

Unter Ästhetik versteht Bobrik mit Herbart die „verschiedenen Betrachtungen über das Schöne und Häßliche, deren Veranlagung sich in ganz ungleichartigen Künsten" findet. [4]) Es ist nun Aufgabe der Ästhetik, in den gegebenen Gegenständen der Natur und Kunst diese ästhetischen Elemente des Schönen aufzusuchen, durch deren Verbindung dann das Gefallen am Ganzen zustande kommt. Wird es erkannt, wie das Schöne oftmals mitten in jener Aufregung des Gemütes unbemerkt bleibt, wie es wohl gefühlt, aber nicht in seiner Eigentümlichkeit unterschieden wird von seiner Umgebung des Erhabenen, Reizenden, Rührenden, Furchtbaren und der übrigen Quellen, aus denen das flutende Gedränge der verschiedenartigsten Empfindungen herbeiströmt, dann erhebt sich das deutliche Bewußtsein eines Bedürfnisses, solche Gegenstände des ästhetischen Gefühls mit kalter Gedankenschärfe zu zerlegen. Und ist das einfache, an sich Schöne hervorgehoben und in einem Musterbegriffe aufgestellt, dann mögen die anderen Bestandteile mit gleicher Schärfe von einander geschieden und auch ihre Eigentümlichkeit in wechselfreier Auffassung dargestellt werden. [5])

Ist es nun Eigentümlichkeit der Philosophie, aus den sinnlich erzeugten Gedanken, wie ein jedes Gemüt dergleichen augenblickliche, wandelbare Eindrücke der Erfahrung verdankt, unveränderliche Begriffe zu bereiten, durch ihre Verknüpfung eine unwandelbare Erkenntnis zu schaffen und diese an die Stelle der bis dahin schwankenden oberflächlichen Kenntnis zu stellen, dann, sagt Bobrik, ist die Ästhetik die philosophische Wissenschaft, welche das mit unbestimmten und wandelbaren Gefühlen empfundene Schöne und Wohlgefällige durch unveränderliche klare und deutliche Begriffe

3) K. IV, 105; s. auch Host. S. 1.
4) Zimm. S. 756.
5) Bobr. S. 8 f.

erkennen lehrt. Die Begriffe werden zu Merkmalen oder Ideen. Sie sind frei von dem Wechsel ihres Inhaltes und frei von dem Wechsel des stärkeren oder schwächeren Eindruckes, den ihre einzelnen Bestandteile auf den empfänglichen Beobachter machen; die Ästhetik wird so zu einer Aufstellung dieser Ideen.[6])

2) Zu welchem Zweck nimmt nun Bobrik diese Abstraktionen des Schönen und seiner mit ihm verwandten (Muster-) Begriffe des Erhabenen, Reizenden und Anmutigen vor? Er will die einzelnen Eigenschaften ästhetischer Gegenstände für sich allein herausgehoben wissen aus jeder zufälligen Verbindung mit anderen Eigenschaften, ihrer Eigentümlichkeit nach bestimmen und zur deutlichen Vorstellung erheben. Er schreibt: Demnach beantwortet die Ästhetik solche Fragen: was das Schöne an sich ist ohne Verbindung mit dem Erhabenen oder Reizenden oder Komischen. Oder was das Anmutige ist, ohne Verbindung mit dem Schönen oder dem Zierlichen oder dem Naiven. Die Ästhetik will die Wirkungen dieser einzelnen Eigenschaften auf das Gemüt eines empfänglichen Beobachters erkennen; sowohl warum es durch solche Eigentümlichkeit ästhetischer Gegenstände überhaupt in Bewegung gesetzt wird, als auch wie sich ein jeder dieser Eindrücke vor dem anderen unterscheidet. Aus der Vergleichung dieser verschiedenen Eindrücke versucht dann die Ästhetik zu bestimmen, welche von ihnen nebeneinander zugleich das Gemüt erfüllen können, ohne ein verworrenes Gefühl zu erregen und das ästhetische Wohlgefühl zu zerstören.[7])

Ist diese Bestimmung gelungen, so gibt sich daraus die Wertbestimmung ästhetischer Gegenstände von selbst. Man hat an ihnen nur zu unterscheiden, welche der ästhetischen Eigenschaften sie enthalten, welchen Eindruck sie demnach zu erregen fähig sind und ob diese letzteren sich zu einem harmonischen Totalgefühl vereinigen lassen.[8])

3) Jede Wissenschaft sucht das Licht und nicht die Wärme, sagt Bobrik. Ein kalter Lichtstrahl auf der Höhe der Abstraktion ist mehr wert, als die dunkle Wärme der gefühls-

---

6) Bobr. S. 9.
7) ebenda S. 11.
8) ebenda S. 12.

vollen Erfahrung. Hat sich der Beobachter einmal in einem ästhetischen Kunstwerk versucht, so schadet ihm diese Abstraktion nicht. Die ästhetischen Musterbegriffe des Schönen und Erhabenen tragen noch immer den Farbenglanz an sich, der das Gemüt im regen Gefühle ästhetischer Genüsse erfüllte und erhellte. [9])

Das Gemüt soll eine rege Empfänglichkeit für die bleibenden Genüsse des Schönen und des übrigen Wohlgefälligen besitzen. Dann grenzt der Name einer Geschmackslehre für die Ästhetik genauer aus dem Gebiete sämtlicher Empfindungen diejenige ab, um deren gesetzmäßige Entwickelung bis zum allgemein gültigen (Wert-) Urteil sich die Ästhetik als Wissenschaft bemüht. [10]) Wollte man unter Geschmack nur die Empfänglichkeit für ästhetische Eindrücke verstehen, so wäre es nur Vorbedingung zu derjenigen Fähigkeit, welche das ästhetische Urteil hervorbringt, meint Bobrik. Diese Empfänglichkeit läßt sich durch keine Lehre schaffen, und Ästhetik wäre dann nur Belehrung des Geschmacks.[11]) Geschmack im eigentlichen Sinne des Wortes ist für ihn die geistige Fähigkeit, den ästhetischen Gegenständen der Natur und Kunst ihren richtigen Wert zu bestimmen, und die Ästhetik wird durch Erreichung dieses Zweckes zur Geschmackslehre im genauesten Verstande des Namens. [12]) Sie schafft erst jene Fähigkeit der richtigen Beurteilung, in dem sie die Resultate ihrer Vergleichung von ästhetischen Eindrücken als Gesetz der Entscheidung aufstellt. Sie hebt andere Elemente zur Unterscheidung hervor und versucht sie zu Verhältnissen ihrer Elemente zusammenzustellen. Diese „unwillkürlichen Wertbestimmungen des Schönen und Häßlichen, des Gefallenden und Mißfallenden“ sind bei Herbart „die Prinzipien des Geschmacks“ [13])

4) Neben der Bestimmung des dreifachen Zweckes seiner Geschmackslehre schreibt Bobrik ihr einen eigentümlichen, ursprünglichen Wert für den Philosophen und einen abgeleite-

9) Bobr. S. 10.
10) ebenda S. 13.
11) vgl. ebenda S. 15.
12) ebenda S. 6.
13) Host. S. 12.

ten, relativen für den Künstler, Kunstkenner und Liebhaber zu.[14]) Er wendet sich zuerst zu dem Wissenschaftler und Philosophen. Diesem, sagt er, klärt sich dadurch ein großes und merkwürdiges Gebiet der äußeren Erscheinungen auf. Er kann von nun an das Schöne, das Erhabene, das Anmutige und übrige Ästhetische durch Begriffe denken, und diesen gegenüber erhält ein ebenso großes Gebiet von inneren Erscheinungen den helleren Schimmer des klaren Bewußtseins. Man kann jetzt seine Gefühle für das Schöne von der Empfindung des Erhabenen und der übrigen ästhetischen Elemente unterscheiden. Die Ästhetik ist nicht nur eine Wissenschaft der Erkenntnis von der ursprünglichen Gesetzmäßigkeit des menschlichen Geistes in Hinsicht des ästhetischen Beifalls oder Mißfallens, sondern bei genauerer Untersuchung gibt sie auch der praktischen Philosophie einen beachtenswerten Zusatz zu ihren Untersuchungen über das, was sein soll. Neben der Beurteilung vorhandener ästhetischer Gegenstände lehrt sie auch die Entscheidung treffen, wie noch nicht vorhandene, erst noch zu bildende Werke beschaffen sein sollen, um dem gebildeten Geschmack zu genügen.[15])

Außer diesem inneren Wert, den die Geschmackslehre als philosophische Wissenschaft hat, besitzt sie einen äußeren für den Künstler und Beobachter. Der Kunstliebhaber soll eine ursprüngliche Empfänglichkeit für alles Ästhetische besitzen und seines richtigen Geschmacksurteils sicher sein. Gegen den Verlust dieser Sicherheit und Empfänglichkeit sucht ihn die Ästhetik durch ihre Vorstellung der ästhetischen Elemente, welche an keinen Stoff gebunden ist und in reiner Gedankenklarheit besteht, zu schützen.[16]) Und was sie ihm als Kenner hinsichtlich seiner Urteile und seiner Empfindlichkeit für das Ästhetische gewähren kann, das bietet sie auch dem Künstler hinsichtlich seiner Schöpfungen dar. Sie will nichts anderes als diesem in seiner Arbeit behilflich sein. Die Schwierigkeiten, die er zuerst zu fühlen und zu überwinden bekommt, liegen größtenteils im Stoff. Es erscheint ihm dann der eigentliche

14) Bobr. S. 13 f.
15) ebenda S. 14.
16) ebenda S. 17.

Stoff seiner Kunst bald nur empfänglich für einen kleineren Kreis ästhetischer Elemente, während der größte Kreis derselben von seiner Darstellung unberührt bleibt.

Hier kommen wir bei Bobrik schon zu der Unterscheidung, die er in der Ästhetik macht zwischen allgemeiner und angewandter Geschmackslehre. In ihrem ersten Teil soll in der Ästhetik nichts anderes vorherrschen als ein rein wissenschaftliches Interesse; man soll von allem abstrahieren und nur die Musterbegriffe oder Ideen aufstellen. Diese werden dann in den Kunstlehren auf bestimmte Stoffe angewendet.

Die Methode der Ästhetik.

1) Will man „die Prinzipien des Geschmacks", d. h. „die einfachsten ursprünglichen Bestimmungen dessen, was an den Objekten als solche unwillkürlich gefällt oder mißfällt" erkennen, so muß man die „Vorstellungsreihen", die ein ästhetischer „Gegenstand in uns hervorruft, auseinandernehmen und sie teils einzeln, teils in ihrer Verknüpfung studieren, solange, bis die Elemente des Schönen und deren Bedingungen" gefunden sind, sagt Herbart nach Hostinsky.[1]) Man muß die Quellen des Schönen und seiner Elemente erkennen lernen. „Mit dieser Kenntnis hängt nun die Methode der Ästhetik zusammen."[2]) Wir werden durch sie veranlaßt, indem wir uns Begriffe vorstellen. Dann ist man gezwungen, psychologisch zu analysieren, und mit dieser Einführung der Psychologie in die Ästhetik kommen wir zu ihrem wichtigsten Gebiet.

So verlangt Herbart die Psychologie als Grundlage der Ästhetik, da man nur durch sie in das eigentliche Wesen des Schönen und seiner Elemente eindringt. „Die Verbindung der Psychologie und Ästhetik wird gefordert durch das Wesen der Ästhetik" sagt er.[3]) „Doch er sieht von der psychologischen Natur des ästhetischen Urteils ganz ab und faßt rein den Gegenstand desselben, das Beifallen oder Mißfallen erzeugend, die

---

1) Hostinsky S. 18.
2) ebenda S. 16.
3) vgl. Ziechner S. 8.

objektiven Verhältnisse ins Auge", schreibt der Herbartianer Zimmermann von ihm [4]). Es kommt der Ästhetik nicht darauf an, den Geschmack psychologisch zu erklären, „vielmehr ihm selbst gewisse Akte abzugewinnen und seiner Betrachtung des Schönen und Häßlichen (und somit auch der anderen ästhetischen Begriffe) zu unterwerfen". [5])

Welche Stellung nimmt nun Bobrik zu Herbart ein? Auch er dringt in das Wesen des Schönen auf dem Wege der Psychologie. Haben wir schon zu Anfang erkannt, daß für ihn der Schwerpunkt der Ästhetik im Gefühl liegt, so mag nun die Ästhetik wie eine Sprachlehre erscheinen, wie eine Gefühlssprache der sämtlichen Künste; so mag sie es versuchen, die einfachen, ästhetischen Elemente hervorzuheben, welche zwar unbestreitbar in jeder Kunst auf eigentümliche Weise enthalten sind und ebenso das empfängliche Gemüt bewegen, aber dennoch ihrer wesentlichen Bedeutung nach dieselben bleiben. [6]) Er zieht die Psychologie in seine ästhetischen Untersuchungen. Denn darum hat der Teil seiner Ästhetik, welchen er die Ideenlehre nennt, eine so große Wichtigkeit behauptet, weil seine Behandlungsweise mannigfaltig in die Lehren der Psychologie einzugreifen vermag und die Philosophie, welcher die Theorie des Geschmacks anheimfiel, sich fast unvermeidlich auf dem psychologischen Felde am liebsten ergeht. [7]) Diese psychologischen Untersuchungen, die Bobrik in diesem Teil seiner Ästhetik vornimmt, Erklärungen zu geben für das Schöne, das Erhabene und mit beiden verwandten Begriffe, lehnt Herbart bei Krug ab. [8]) Er weist die von Krug in seiner Ästhetik zusammengestellten Begriffe des „Hübschen, Reizenden, Anmutigen, Niedlichen, Schmückenden" aus seiner Ästhetik in die Psychologie. [9]) Sie sind ästhetische Gegenstände, die mit dem Gemüts-

4) Zitat nach Zimmermann S. 772.
5) vgl. Host. S. 11.
Von hier aus polemisiert Hostinsky (S. 80) gegen E. v. Hartmann (S. 227 Geschichte der Ästhetik), der von offenbarer „Bankerotterklärung der Ästhetik" des Formalismus als selbständiger Wissenschaft und ihrer Zurückführung auf Psychologie redet. Vgl. auch Ziechner S. 168 f.
6) Bobrik S. 23.
7) ebenda S. 337.
8) Wilh. Traug. Kr. (1770—1842) Nachf. Kants u. Vorgänger Herbarts in Königsberg; später Prof. in Leipzig.
9) E. v. Hartmann S. 268.

zustand zu erklären und psychologisch zu erkennenden Erscheinungen sind. Als solche gehören sie nur in die Psychologie.[10])

Bei seinen psychologisch-ästhetischen Untersuchungen sieht Bobrik das Ästhetische als erkenntnistheoretisches Problem. Unter allen Behandlungsweisen der Ästhetik scheint ihm diejenige den Vorzug zu verdienen, welche sich der Betrachtung vorhandener Kunstwerke hingibt und das zuerst hervorhebt, was sich an ihnen auf gleiche Weise und mit gleicher Gewalt des Eindrucks darstellt.[11]) Er verkennt nicht die Schwierigkeit rein psychologischer Erklärungen der Ästhetik auf der einen Seite und auf der anderen die Unvermeidlichkeit, das ästhetische Untersuchen in das Innere des Gemütes hineinzuführen. Die Behandlungsweise der Ästhetik, schreibt er, darf niemals bis zu den Erklärungen der inneren Tatsachen in der Absicht zurückgehen, um aus den sogenannten Gesetzen des Seelenvermögens oder gar aus ihren scheinbaren Bedürfnissen Gesetze für das Kunstwerk herzuleiten, sondern sie darf nur unbestrittene Tatsachen des Bewußtseins berücksichtigen, inwiefern sie mit der Auffassung der ästhetischen Natur oder der Kunstgegenstände zusammenhängen, ohne sich auf denjenigen Teil der Erklärung dieser Tatsachen einzulassen, welche nur aus metaphysischen Voraussetzungen über die unbekannte Tiefe des Gemütes zu liefern wäre. Zweitens, so fährt er fort, muß die Ästhetik die Auffindung und Darstellung solcher Tatsachen nur als einen Teil ihrer Arbeit betrachten, welchem gegenüber der andere Teil ebenso viel Sorgfalt erfordert, der die ästhetischen Gegenstände, soviel es angeht, ohne Berücksichtigung der psychologischen Beachtung zu behandeln unternimmt.[12])

2) Was ist nun ein ästhetischer Gegenstand? Ein solcher, dessen Vorstellung in dem „affektiosen Zuschauer" ein bestimmtes Gefühl hervorruft.[13]) Auch Bobrik erkennt im Gefühl den Schwerpunkt der Ästhetik; das Schöne muß zuerst mit dem Ge-

10) s. K. IV, 114/115.
11) Bobrik S. 27.
12) ebenda S. 82.
13) vgl. auch Host. S. 2.

fühl aufgenommen werden.[14]) Das Gefühl muß empfänglich sein für die bleibenden Genüsse des Schönen und des übrigen Wohlgefälligen. Darin liegt der Wert des Geschmacks begründet.[15]) Alle ästhetischen Gegenstände müssen bei günstiger Gemütslage auf unseren Gemütszustand einwirken.[16]) Auf dieser Empfänglichkeit des Gemütes gründete auch A. Baumgarten (1735) seine Ästhetik, seine αἴσθησις, auf und gab ihr den Namen einer Lehre von der Empfindung. Empfindung, sagt Bobrik, war Baumgarten der saatgefüllte Boden, aus dem die Freude am Schönen hervorwächst und sich entfaltet, und in seiner Empfindungslehre entdeckte er die Gesetze, in denen die tieferen Grundsätze enthalten sind, nach denen die bis dahin schwankenden Urteile über das Schöne zur bleibenden Festigkeit gemeinsamer Geltung zu erheben waren.[17]) Solange der alte Satz: Über den Geschmack sei nicht zu urteilen! für das Einzige erklärt wurde, was allgemeine Geltung haben könne, solange mußte eine Ästhetik ebenso entbehrlich als unmöglich erscheinen.

Auf diese rege Empfänglichkeit des Gemütes für die bleibenden Genüsse des Schönen und übrigen Wohlgefälligen gründet Bobrik nun seine Geschmackslehre.[18]) Das Wohlgefällige erfüllt unser Gemüt und regt unsere ästhetischen Gefühle an. Der Gedankenkreis des Gemütes bildet bei ihm den fruchtbaren Boden der inneren Welt, den die Quellen und Ströme sinnlicher Gefühle und Begierden befeuchten und durchfließen, den die wärmenden Strahlen intellektuellen Interesses durchdringen und den die ästhetische Luft des ästhetischen Gefühles umweht. Dieses ästhetische Gefühl ist die Grundlage des Wertens oder ästhetischen Urteilens.[19])

Durch die psychologischen Betrachtungen, die Bobrik anstellt, das an sich Schöne zu abstrahieren, um die Unterscheidung des Schönen zu finden, mit denen es vor der Verwechslung behütet werden kann, in die es zuweilen mit dem Angenehmen, Wahren, Sittlichen und selbst mit dem Nütz-

14) s. Bobrik S. 303.
15) ebenda S. 6.
16) vgl. Zimmermann S. 777; so auch bei Rousseau, n. Ziechn. S. 12.
17) Bobrik S. 5.
18) ebenda S. 6.
19) ebenda S. 90; vgl. S. 314 u. Ziechner S. 54.

lichen hineinzugeraten pflegt, — überdies eine Aufgabe, „deren Hauptzweck der psychologischen Untersuchungen des Ästhetischen“ auch für Herbart in dem „Bestreben“ liegt, „das Ästhetische vom Angenehmen zu unterscheiden“ [20]) — kommt er auf die Wirkungen des Schönen, welche es auf unser Gemüt ausüben kann. [21])

Das Gefühl für das Schöne entspringt für ihn Vorstellungen. Wie zahllos auch in unserem Gemüte die Vorstellungen, wie unabsehlich ihre Verbindungen und der Wechsel ihrer Erscheinungen sind und durch welche Mannigfaltigkeit von ursprünglichen Seelenkräften man ihre Bewegungen meint erklären zu müssen: drei Momente ihrer Gegenwart im Bewußtsein bleiben für jede Selbstbeobachtung am kenntlichsten. Entweder steigen sie aus der verborgenen Dunkelheit, in welcher sie mit zahllosen anderen Gedanken ruhten, in die Klarheit des Bewußtseins; oder sie stehen still, ohne Zunahme und Abnahme der Lebhaftigkeit; oder sie fallen in allmählicher Abnahme der Klarheit zu jener verborgenen Dunkelheit zurück. Solange die Momente der Gedankenentwicklung ohne alles Hindernis aufeinander folgen, bleiben wir frei von den Regungen des Gemütes. Findet aber eine Vorstellung innerhalb unseres Vorstellungsvermögens ein Hindernis in ihrer Entwicklungsreihe, wird dadurch ein Zustand des Gemütes hervorgebracht, welchen man mit dem des Gefühls bezeichnet. Bobrik stellt so das Gefühl eng in Verbindung mit dem reinen Vorstellen. Die „Gefühle sind mit jedem Vorstellen verbunden,“ sagt auch Herbart. [22])

Sobald nun, fährt Bobrik fort, eine Vorstellung zwischen zwei anderen stillsteht, daß die eine sie emportreibt, die andere sie hinabzudrücken strebt, so ist ein unangenehmes Gefühl vorhanden. Wenn nun irgend eine Vorstellung in eine solche Mitte von aneinander entgegengesetzten Vorstellungen gerät, da kann sie ein unangenehmes Gefühl erwecken, ohne die Wirksamkeit dazu von einem eigenen Gefühlsvermögen zu erhalten. Wird nun durch irgend welche neu hinzutretende

20) s. Ziechner S. 105.
21) Bobrik S. 53.
22) ebenda S. 53 ff.; s. K. IV, 223; vgl. a. Ziechn. S. 94.

Vorstellung dieses Hindernis zum Weichen gebracht, daß die Hauptvorstellung emporgehoben wird, dann tritt jenes Gefühl ein, das das Angenehme in uns hervorruft.

Eine solche einfache, beschleunigte Reihenentwicklung ruft also ein angenehmes, eine verzögerte ein unangenehmes Gefühl in unserem Bewußtsein hervor.[23])

Nun aber darf dieses eine oder andere Übergewicht nur so groß sein, daß die entgegengesetzte Kraft gerade nur unwirksam gemacht wird (also gleichsam nur bis zur Schwelle des Bewußtseins getrieben wird), dann verwandelt sich das bis dahin angenehme oder unangenehme Gefühl in bloße Gleichgültigkeit, in ungestörte Gedankenweise des reinen Vorstellens.[24]) Aus diesen einfachen Verhältnissen setzen sich die mannigfaltigeren zusammen, wie die schönen Gegenstände der Natur und Kunst sie gewöhnlich enthalten. Diese veranlassen ganze Gedankenreihen, ja, ganze Gedankenmassen zur Entwickelung; mit ihrer Größe wächst auch die Stärke des Eindrucks und somit auch das Gefühl des Wohlgefallens.[25]) „Vorstellungen enthalten nichts von außen aufgenommenes, jedoch werden sie nicht von selbst, sondern unter äußeren Bedingungen erzeugt," schreibt Herbart.[26]) Nicht einzelne Töne oder Farben bilden solche Reihen, nicht die Masse oder der Inhalt, sondern ihre Zusammenstellung mit solchen und anderen Elementen erwecken das Wohlgefühl und bringen den ästhetischen Eindruck hervor. Dieses ist bei Bobrik, was Herbart trifft mit „vollendetes Vorstellen objektiver Verhältnisse erzeugt das ästhetische Gefallen."[27]) Diese Zusammenfassung von Bestandteilen zu Verhältnissen bezeichnet Bobrik als Form.[28])

Auch Herbart unterschätzt keineswegs die Bedeutung der Gefühle für die Ästhetik.[29]) „Alle ästhetischen Gegenstände wirken bei günstiger Gemütslage auf den Gemütszu-

---

23) Bobrik S. 127, 55.
24) ebenda S. 56.
25) ebenda S. 57.
26) K. V, 253.
27) Zitat n. Ziechn. S. 94.
28) Bobrik S. 57.
29) Nach Host. S. 125; vgl. Zimmerm. S. 512.

stand.“ Doch unterscheidet er scharf „die Gesamtwirkung des Schönen auf das Gemüt des Menschen von jenem Gefühl des Wohlgefallens und Mißfallens, welches aus der Betrachtung ästhetischer Elementarverhältnisse entspringt und im ästhetischen Elementarurteil zur Anerkennung gelangt.“ [30]) Für Bobrik hat jedes Gebiet des Schönen seine besonderen eigentümlichen Elementarverhältnisse. Er nennt diese auch Ideen im eigentlichen Sinne. [31])

Er unterscheidet das Schöne ebenfalls von seiner Gesamtwirkung, insofern es die sinnlichen Regungen des Gefühls mit denen des höheren geistigen Lebens zu vereinigen pflegt und gewöhnlich von ihm erwartet wird, daß es in den absichtlichen Darstellungen der Kunst die angedeutete Vereinigung hervorbringe. Es entfaltet das Schöne nur dann die besten Kräfte des Gemütes, wenn es auf der einen Seite die geläuterten Gefühle rein menschlicher Sinnlichkeit annimmt und wiedergibt, auf der anderen Seite die Strahlen erhabener, reiner Gedanken dem aufgeregten Gemüte zuführt. [32])

3) a. Das Wesen des Schönen wird durch seine Wirkung erkannt, insofern es die sinnlichen Regungen des Gefühls mit denen des höheren geistigen Lebens zu vereinigen pflegt. Die Wirkungen dessen, was von den Bewegungen unserer nur sinnlichen und geistigen Gemütskräfte sich in die Klarheit des Bewußtseins erhebt, daß es zum Gegenstande einer genaueren Betrachtung wird, sind für Bobrik Interesse und Wohlgefallen. [33])

„Das Interessante ist Vorbereitung zum Schönen.“ [34]) Das Interesse entwickelt sich aus dem bloßen Anschauen, mit dem im ruhigen Gleichmute eine größere Zahl gleichgültiger Gegenstände zugleich überblickt werden kann. Dadurch, daß es die Aufmerksamkeit vorzugsweise in Anspruch nimmt und

---

30) ebenda.
31) Herbart nennt diese Verhältnisse auch „Grundverhältnisse“ (Kehrbach IX, 313), Ästhetische Elemente“ oder „Musterbegriffe (Ideen)“. K. IV, 107, Anm.
32) Bobrik S. 90.
33) ebenda S. 91.
34) nach Zimmerm. S. 595.

die übrigen Vorstellungen über die Schwelle des Bewußtseins hinausdrängt, wird das Interessante zur Wahrnehmung. Diese unwillkürliche Aufmerksamkeit fällt auch bei Herbart mit dem Interesse eng zusammen.[35]) Bobrik geht die einzelnen Stufen des Interesses durch, ausgehend von der vertiefenden, aufmerksamen Anschauung zur Erwartung, Forderung und Handlung. Er kommt durch diese Anwendung der allgemeinen Entwicklungsreihe des Interesses auf das ästhetische zu sprechen: Dem Liebhaber ist die Erwartung, dem Kenner die deutliche ausgesprochene Forderung und dem ausübenden Künstler die Handlung die geläufigste Äußerung ihrer höher gestiegenen Interessen.[36])

b. Mit dem Hereinziehen der Psychologie in die Ästhetik unterscheidet Bobrik zwischen dem sinnlichen, dem intellektuellen und dem ästhetischen Interesse; alles Reale stellt sich ihm als Sache, als materielle Existenz mit einem individuellen, von Raum und Zeit abhängigen Inhalte vor, dem das sinnliche Interesse entspricht.[37]) Das Ästhetische haftet an diesen Sinneseindrücken, aber es ist diesen wechselnden Eindrücken unterworfen.[38]) Knüpfen wir, schreibt er, an die Wandelbarkeit des ersten Eindruckes die nachfolgenden Stufen der Erwartung, Forderung und Handlung, so ist leicht zu erkennen, wie wenig der geistigen Entwicklung das alleinige sinnliche Interesse gewähren kann; das ihm allein hingegebene Gemüt ist nur den wechselnden Empfindungen unterworfen. Das intellektuelle Interesse ist auf die Zeichen gerichtet und dient nur zu ihrem Verständnis.[39]) Es ist nur mittelbar, denn Zeichen als solche sind nichts anderes als nur Mittel zur Erinnerung dessen, was sie bezeichnen sollen.[40]) Das Verstehen der Zeichen, dieser nach leichter Erregung vor sich gehenden Entwickelung der passenden Gedankenreihe, begreift am leichte-

35) s. Ziechn. S. 159.
36) Bobrik S. 93 ff.
37) ebenda S. 95.
38) S. 96 ff.
39) S. 98.
40) S. 96. Bobrik denkt hier besonders an die Sprachzeichen in der Poesie.

sten das intellektuelle, das vom Sinnlichen unabhängige (wenigstens nicht unmittelbar abhängige) Interesse.[41])

Die Auffassung der Form der Gegenstände steht für ihn zwischen dem reellen Inhalte von Gegenständen, deren Formen sie sind, und zwischen den bloßen Zeichen, die an jene erinnern sollen.[42]) Das ästhetische Interesse ist nur ein rein formales, es ist auf das Erkennen der Form gerichtet.[43]) Bobrik denkt es sich schwebend zwischen dem sinnlichen und dem intellektuellen Interesse. Nach der Seite der sinnlichen Eindrücke hin sind die ersten Auffassungen der Formen abhängig von irgend welchem materiellen Inhalte derselben und nach der Seite der Zeichen hin bleiben die Formen in ihrer möglichst treuen Abbildung die ersten und stets verständlichen Zeichen. Die einfacheren und zusammengesetzteren Normalverhältnisse sind ihm in der Ästhetik die Formen, die ein eigenes Gebiet von Vorstellungen in dem Gedankenkreise bilden. In der Vorstellung dieser Formen bleibt noch immer ein Trieb erkenntlich, sich einem vorhandenen Stoffe anzupassen. Hier kommen wir zu der grundlegenden Stellung, die Bobrik zu dem Verhältnis zwischen Stoff und Form einnimmt: Doch der Stoff ist immer der Form unterzuordnen. Das Gemüt, welches sich der Betrachtung der Form hingibt, muß frei bleiben von dem alleinigen Eindruck der sinnlich wirkenden Masse und dem unbeständigen Wechsel der einzelnen vorwiegenden Wirkungsweisen derselben. Somit ordnet er das sinnliche und das intellektuelle Interesse, die nur dem Stoffe unterworfen bleiben und nicht den Formen, dem ästhetischen unter.[44]) Doch haben sie eine große Verwandtschaft untereinander. Soll irgend die Form eines Gegenstandes erfaßt werden, dann muß dieses mit der größten Aufmerksamkeit geschehen. Um die Form zur deutlichen Anschauung zu bringen, muß das Interesse für den Stoff dieses Gegenstandes sich vermindert haben.[45]) Leicht kann dieses formale Interesse zum Sinnlichen zurückgleiten, wenn

41) Bobrik S. 98.
42) ebenda S. 96.
43) vgl. a. Herb. n. Ziechn. S. 167 ff.
44) Bobrik S. 100.
45) ebenda S. 109 ff.

der eine oder andere Teil des Inhaltes solcher Formen einen neuen starken Eindruck auf die Sinne ausübt, und zum intellektuellen, wenn die Form durch Ähnlichkeit und sonstigen Zusammenhang eine Anzahl bis dahin ruhender Vorstellungen über die Schwelle des Bewußtseins hervorhebt.[46]) Das formale Interesse steht gleichsam in der Mitte zwischen dem sinnlichen, ins einzelne sich vertiefende und dem intellektuellen, zu größeren Gedankenverbindungen forteilende Interesse. Es ist ein rein theoretisches, da es nur der Erkenntnis der Formen zugewandt ist, ohne Rücksicht auf die sinnlichen Eindrücke, ohne Rücksicht auf ihre Bedeutung und auf das Gefällige und Mißfällige. Auch für Herbart gehört das ästhetische Interesse der Erkenntnis.[47])

c. Soll dieses rein formale Interesse zum eigentlichen ästhetischen werden, schreibt Bobrik, so bedarf es noch eines Zusatzes des ästhetischen Urteiles, welches über die dargestellte Form Mißfallen oder Beifall auszudrücken hat.[48]) Und hier beginnt nach Herbart das eigentliche Geschäft der Ästhetik, mit der Fällung des ästhetischen Urteils, d. h. mit der Unterscheidung des Gefallenden vom Mißfallenden oder Gleichgültigen.[49])

Bobrik zieht eine Grenze zwischen dem Interessanten und Wohlgefälligen. Das Interessante ist nicht immer das Wohlgefällige, sagt er.[50]) Doch das Gefällige interessiert stets, sodaß demnach ein Zusatz zum bloßen Interesse dasselbe

---

46) Die Formen der Schriftzeichen geben dafür ein leichtes Bild. Das rein formale Interesse findet sich für Bobrik nur dann, wenn entweder die Genauigkeit der ersten Auffassung bei dem Erlernen bisher unbekannter Schriftzüge (etwa orientalischer Sprachen) uns beschäftigt oder kalligraphische Beurteilungen und Vergleichungen uns von der Bedeutung der Sprache abziehen und allein auf die größere oder geringe Gefälligkeit ihrer Formen hinweisen. S. 110.

47) s. Ziechn. S. 167 ff. Dem Interesse schreibt Herbart nicht das Werten, sondern das Klarwerden des Wesens der Schönheit zu. Auch er unterscheidet, ebenso wie Kant, mehrere Arten des Interesses. Ihm geht das ästhetische Interesse dem spekulativen und empirischen voraus. Das spekulative sucht zu erkennen; das ästhetische wertet schon. „Bei der verweilenden Betrachtung der Dinge des ästhetischen Interesses, so schreibt Host. von ihm (S. 23), „wird der Beschauende von dem Unterschiede der Verhältnisse getroffen und hebt aus der Masse des Häßlichen und Unbedeutenden das Schöne hervor."

48) Bobrik S. 100.

49) Host. S. 82.

50) Bobrik S. 110

in Wohlgefallen muß verwandeln können.[51]) Allein in solchem Zusatz, wenn er in uns ein reines Wohlgefallen erwecken und uns wahrhaft erfreuen soll, muß das Wohlgefällige schon versteckt enthalten sein, und zwar sieht Bobrik in diesem Zusatz, durch das Eintreten von etwas Unerwartetem in unsere Vorstellung, eine qualitative Vermehrung, sodaß die Erwartung übertroffen wird.

d. Das ästhetische Interesse findet sich fast niemals ohne das ästhetische Wohlgefallen in einem Gemüt vereinigt.[52]) Da für Bobrik die Schönheit sich nur in der Form entwickelt, ist das ästhetische Interesse ein rein formales.[53]) Das ästhetische Wohlgefallen ist nichts anderes als der Erfolg eines aus dem ästhetischen Interesse hervorgegangenen Urteils über die Gefälligkeit vorliegender Formen.[54]) Doch können diese rein und wahr ästhetisch empfunden werden, wenn nicht anders als ein Werten, ein ästhetisch Urteilen vorausgegangen ist. Und solange diese Erkenntnis nicht vorhanden ist, solange ist nicht die Empfindung eines ästhetischen Wohlgefallens möglich.

Auch für Herbart liegt das wahrhaft ästhetische Wohlgefallen nur in der Form.[55]) Die Evidenz des ästhetischen Gefallens will er unterschieden wissen „von einer Reihe anderer Begriffe, die auch ein Vorziehen oder Verwerfen aus-

---

51) Während Schlegel sagt: das Wohlgefallen am Schönen sei uninteressant und dieses damit vom Interesse wesentlich verschieden (nach Zimm. S. 584), schreibt Schasler von Kant (S. 544/45) „das Wohlgefallen am Schönen ist bei Kant mit Interesse verbunden". Kant unterscheidet zwischen einem empirischen und intellektuellen Interesse. „Das Empirische interessiert das Schöne nur in der Gesellschaft." Schasler schreibt zur Erklärung dazu: „Von diesem gesellschaftlichen Interesse hielt Kant selbst nicht viel und sagt auch nicht vielmehr darüber, als daß es ein sehr zweideutiger Übergang vom Angenhmen zum Guten abgeben könne" Das intellektuelle Interesse dagegen betrifft den Menschen in seiner innerlichen Gemütslage.

52) Analog seiner systematischen Dreiteilung der psychologischen Betrachtungsweise des Interesses nimmt Bobrik das Wohlgefallen auch als ein sinnliches, intellektuelles und ästhetisches an.

53) Bobrik S. 108.

54) ebenda S. 311.

55) Volkelt (I, 429) läßt auch bei Kant „das ästhetische Wohlgefallen ohne allen Begriff, ohne alle Vorstellung von Zweckmäßigkeit und Vollkommenheit zustande kommen; so ist damit ausgesprochen, daß das Schöne nur im Spiel der reinen Form besteht".

drücken". [56]) Dieses tut auch Bobrik in seiner Unterscheidung des Angenehmen, Erhabenen und der mit dem Schönen verwandten Begriffe in seiner Ideenlehre.

Das ästhetische Gefallen läßt Ziechner bei Herbart [57]) nur abhängig sein „von der Qualität des Vorgestellten," also vom Stoff der Verhältnisglieder; für Bobrik tritt zu dem ästhetischen Wohlgefallen der mit ästhetischem Interesse zu betrachtenden Form weder etwas von außen, noch etwas von innen hinzu; sondern in der Form für sich allein genommen liegt der das ästhetische Gefallen erweckende Kontrast der Vorstellungsreihen, und das bloße Interesse geht nur dadurch zum Wohlgefallen über, daß die Auffassung, sich mehr vertiefend in das Innere der Form, scharf den Kontrast der Bestandteile (der Verhältnisse) noch zu dem Gedankeninhalte derselben hinzufügt. Das ästhetische Wohlgefallen enthält keinen Zusatz aus dem Objektiven der interessanten Form zu dem ästhetischen Interesse, sondern nur einen Zusatz zur Auffassung derselben. Hier liegt für Bobrik die bedeutende Unterscheidung des ästhetischen Wohlgefallens von dem sinnlichen und intellektuellen. [58]) Was nun das sinnliche Wohlgefallen anbetrifft, schreibt er, so liegt seine Quelle in dem neben der sinnlichen Wahrnehmung angeregten sinnlichen Gefühle und seine Eigentümlichkeit in der Befriedigung bald deutlich, bald nur dunkel bewußter körperlicher Bedürfnisse. Diese werden teilweise durch den Begriff des Angenehmen getroffen. (Für das sinnliche Interesse bedarf es demnach des Zusatzes von sinnlichem Wohlgefühl, um das Angenehme zu erklären. [59])

Wie die Bestrebungen und Regungen des intellektuellen Interesses Vorstellungsreihen in Bewegung bringen, so hängt das intellektuelle Wohlgefallen von der Beschaffenheit dieser Reihen ab, ob sie mehr eine gegenseitige Beschleunigung und Verstärkung ihrer Klarheit im Bewußtsein hervorbringen, und von diesem Resultat hängt es wieder ab, ob das intellektuelle, an diesen Gedankenentwicklungen genommene Interesse auch

56) K. IV, 106.
57) s. Ziechn. S. 82.
58) Bobrik S. 112/113.
59) ebenda S. 101 f.

zum intellektuellen Wohlgefallen werden kann.[60]) Auf diese Art würde das intellektuelle Wohlgefallen das für das geistige, seines Inhaltes wegen Angenehme bedeuten, wie das sinnlich Angenehme und dem Sinn Wohlgefällige.

4.) Durch seine psychologische Betrachtungsweise des ästhetischen Gefallens, das für Bobrik allein in der Form begründet liegt, gibt er seiner Ästhetik den Charakter einer Wertwissenschaft. Welche Stellung nimmt er als Herbartianer nun zur Lösung der Frage der Realität des Schönen ein?

Durch den Begriff der Form oder der Verhältnisse, welche den Wert des Schönen ausmachen, sieht er von aller seiner Realität ab. Wie, so schreibt er, die realen Ideen der Platonischen Lehre aus der gestaltlosen Masse die gestalteten Erscheinungen der irdischen Natur hervorbringen, so bilden die ästhetischen Ideen aus dem Gleichgültigen das Interessante und Gefällige in seinen mannigfaltigen Gestalten. Sieht man die Wirkung des Schönen vor sich und denkt sich zu ihnen eine Ursache, so hält man die Ursache für real; es kommen Reminiscenzen dieser Platonischen Ideenlehre hinzu, und Schönes und Reales gelten als ein und dasselbe.[61]) Wie Bobrik dieses zugibt, so weist er doch die Realität des Schönen ab. Denn sagt er, die Frage nach der Realität und das Angeborensein des Genies berühren die Ästhetik wenig.[62]) Sie trägt nicht zur Wertbestimmung und zur Bildung des ästhetischen Urteils bei. Die Kenntnis des Schönen ist unabhängig von seiner Erscheinung. Bobrik will von jenen Erscheinungen abstrahiert wissen. Er denkt sich die Töne fort, er läßt die Farben, Gestalten verschwinden und stellt sich dann die Frage: Wird d a n n noch das Schöne empfunden? Mag die Realität des Schönen als unabhängig von seinen einzelnen Erscheinungen mit aller Kunst metaphysischer Dialektik bewiesen sein, für ihn kennt die Ästhetik nur das Schöne, insofern es erscheint, und sie versucht nur durch die genauere Betrachtung dieser Erscheinungen und ihrer Einflüsse auf unser Gemüt die Richtigkeit des Geschmacksurteils vorzubereiten.

60) Bobrik S. 103—107.
61) ebenda S. 33 ff.
62) ebenda S. 34.

Für Herbart haben Psychologie und Metaphysik es mit dem Realen zu tun; die Ästhetik aber nur mit solchen Begriffen, die ohne Rücksicht auf alle Realität „einen Zusatz in unseren Vorstellungen herbeiführen, der in einem Urteil des Beifalls oder Mißfallens besteht.“ [63]) Hostinski schreibt: „Über den eigentlichen Kernpunkt dieser Frage äußert sich Herbart folgendermaßen: Das Reale ist einfach, also liegen in seiner ursprünglichen Qualität keine Verhältnisse; folglich ist das Reale bloß als solches kein ästhetischer Gegenstand. Es hat keinen Wert; die Prädikate schön, häßlich, gut, böse passen nicht darauf. Und das Ästhetische, bloß als solches betrachtet, ist irgend ein Verhältnis, welches besteht zwischen seinen Gliedern und verschwindet, sobald die Glieder getrennt werden; es ist also kein einfacher oder einfach zu betrachtender Gegenstand, folglich nicht real.“ [64])

Die Erklärung des Schönen, die es nur als ein Verhältnis darstellen, lassen Bobrik nicht die Frage nach der Realität zu. Darum genügt es auch, so schreibt er, [65]) vielen Wissenschaften und das mit Recht, sich mit der Betrachtung dieser Verhältnisse zu beschäftigen, ohne die Frage ihrer eigentlichen oder scheinbaren Realität zu erheben. Dieses ist nun für ihn auch der Fall mit der Ästhetik, sowohl in ihrer Ideenlehre, wie in ihrer Lehre über die Bildung des Geschmacksurteils.

63) K. IV, 47; vgl. auch Ziechn. S. 57.
64) s. Host. S. 77/78.
65) Bobrik S. 36.

II. Teil.

Allgemeine oder reine Ästhetik.

1. Innerhalb der psychologischen Analysen, die Bobrik in der Ästhetik vornimmt, ist sie Wissenschaft und hat es mit der Bearbeitung ihrer Wertbegriffe zu tun. Dann wird die Ästhetik durch Erreichung ihres Zweckes und, daß sie den ästhetischen Gegenständen der Natur und Kunst ihren richtigen Wert zu bestimmen unternimmt, zur Geschmackslehre. „Auf solchen Wertbestimmungen durch Lob und Tadel beruhen für Herbart Ethik und Ästhetik (i. e. S.); beide gehören somit in eine Hauptklasse.“ [1]) Demnach ist auch nach Herbart die Ästhetik „die Wissenschaft der logischen Bearbeitung der Wertbegriffe.“ [2])

Kaum, so schreibt Bobrik, bedarf es noch der Erklärung, daß eine Sammlung und mögliche Angleichung bekannter Kennerurteile nicht zur Quelle, sondern nur zur teilweisen Bestätigung ästhetischer Lehren benutzt werden könne. Sie sind Ergebnisse individueller Ansichten von einzelnen Kunstwerken einzelner Künste und enthalten selten die Allgemeinheit, welche die eigentliche ästhetische Wissenschaft sucht und auch suchen muß. [3]) Bobrik baut die ganze Ästhetik auf Grund ästhetischer Tatsachen und Gesetze „von Unten“ auf, indem er „vom Einzelnen zum Allgemeinen aufsteigt,“ er geht aus von der Erfahrung über das, was gefällt und mißfällt, stützt hierauf alle Begriffe und Gesetze, die in der Ästhetik Platz zu greifen haben, sucht sie mehr und mehr zu verallgemeinern und dadurch zu einem System möglichst allgemeiner Gesetze und Begriffe zu gelangen. [4]) Bei der Behandlungsweise der Ästhetik beschrei-

1) s. Ziechn. S. 57 f; v. Hartmann wirft hier Herbart vor, daß er seine Ästh. nicht in deren Interesse, sondern in dem der Ethik niedergeschrieben habe (S. 268). Ziechn. weist dieses auch nicht ganz ab.
2) vgl. Ziechn. S. 58.
3) Bobr. S. 28.
4) Fechner, Vorsch. d. Ästh. I. 1 f.

tet er den „Weg von Unten nach Oben", wie es auch später Lotze, Oerstedt, Zimmermann und andere tun und wie ihn Fechner zum ersten Mal in seiner Ästhetik genauer bezeichnet.[5])

Bobrik unterscheidet zunächst zwischen einer reinen oder allgemeinen und einer angewandten Geschmackslehre. Der erste dieser beiden Teile versucht es, die einzelnen Eigenschaften hervorzuheben, welche unabhängig von irgend welchen anderen Eigentümlichkeiten den Gegenständen die Kraft erteilen, unser Gemüt in diejenigen Gefühle zu versetzen, welche das Geschmacksurteil auszusprechen hat. Ob nun die Plastik, die Poesie oder die Musik, ob eine entzückende Gegend diese Gefühle erweckt, das gilt bei aller Verschiedenheit der Gegenstände der reinen Ästhetik gleich. Dagegen muß die angewandte auf diese Verschiedenheiten Rücksicht nehmen; sie zeigt die eigentümlichen Modifikationen, welche die ursprünglichen ästhetischen Elemente dadurch in ihren Darstellungen annehmen, daß sie den besonderen Bedingungen eines bestimmten Stoffes, wie ihn jede Kunst pflegt, unterworfen bleibt. Sie soll auch selbst Anleitung geben, wie unter Voraussetzung eines bestimmten Stoffes die ästhetischen Elemente zusammengesetzt werden müssen, um ein gefälliges Ganze zu bilden.[6])

Ihr Ziel hat also die reine Ästhetik darin, daß Kunstwerke richtig beurteilt werden.[7]) Sie lehrt die allgemeinen Regeln, nach denen der Geschmack gebildet werden kann, und zwar nur der rezeptive, da der produktive zu sehr teils von eigenen Versuchen, teils von der Bildung des rezeptiven abhängig bleibt. Dies zu leisten und damit analytisch die einfachsten Musterbegriffe oder Ideen aufzustellen, ist ihre Hauptaufgabe.[8])

Bobrik stellt die allgemeine der angewandten Ästhetik prinzipiell gegenüber. Wie schwer es ihm auch erscheint, außerhalb vorhandener Kunstwerke ästhetische Regeln aufzustellen, so ist es dadurch sicherer, daß man von der Aufstellung des Zwecks der Ästhetik ausgeht und diesem dann in

5) ebenda S. 6.
6) Bobr. S. 28/29.
7) ebenda S. 335.
8) vgl. auch Herbart K. IV, 105; s. Ziechn. S. 58.

der angewandten Ästhetik die Mittel unterordnen lehrt.[9]) Er nennt dann diese auch wohl allgemein „die Kunstlehren" oder „die Theorie der Künste". Und dieser Zweck, wie ist ihm dieser bestimmbar? Daß man die Form der in redestehenden Gegenstände allein betrachtet, daß man die einfachsten Elemente, welche einzeln gleichgültig sind, aufsucht und mit ihnen mancherlei Kompositionen versuchend, die einfachsten, gefälligen Verhältnisse auffindet, welche ursprünglich den Beifall des Beobachters erhalten. Solche einfachen Verhältnisse, gültig für jedes Kunstwerk innerhalb der Sphäre, aus welcher sie genommen sind, nennt Bobrik die Ideen im eigentlichen Sinne.

Stehen diese erst fest, so können nachher leicht die Bedingungen für den Stoff festgestellt werden, unter denen diese Ideen i. e. S. in ihrer Form vereinigt werden.[10]) Ebenso lassen sich dann die mannigfachsten Arten des kontemplativen und affektvollen Interesses erkennen, welche der Wahl des Künstlers überlassen bleiben, seinen Werken den Wert der Klassizität zu erringen.

2. Durch die Einführung des Begriffes der Idee in seine Ästhetik kommen wir bei Bobrik zu der Aufgabe, die sich die reine oder allgemeine Ästhetik gestellt hat: zur Ideenlehre und der Lehre vom ästhetischen Urteil. Die Ästhetik muß ihre Vorbereitung durch die genauere Betrachtung der einzelnen Begriffe bekommen, welche sich in den Kunstwerken wiederfinden; diese Vorbereitung soll sie uns mit ihrer Lehre dieser Ideen oder Musterbegriffe geben. Was sind aber diese Ideen? Nichts anderes als die Elemente des Schönen, Erhabenen, Reizenden, Anmutigen, Komischen, Tragischen, die man kennen muß, um sie nicht mit dem Zweck der Kunstwerke zu verwechseln, um durch ihre genauere Kenntnis den von ihnen gebildeten technischen Teil von dem eigentlichen ästhetischen zu unterscheiden.[11])

Wie löst nun Bobrik den scheinbaren Widerspruch dieser zweifachen Bedeutungsweise des Begriffs der Idee? Daß man diese Reihe von technischen Begriffen des Schönen und

9) Bobr. S. 333.
10) ebenda S. 334/335.
11) ebenda S. 336.

Erhabenen Ideen nennt, hat seinen doppelten Grund, schreibt er.[12]) Sie sind an den Kunstwerken das Auffallendste und Faßlichste; auch sie wenden sich an das Gefühl; vor genauerer, wissenschaftlicher Bearbeitung können sie für die wesentlichen Eigenschaften der Kunstwerke gehalten werden; dann, weil sie sowohl für den produktiven Geschmack des ausübenden Künstlers, als auch für das richtige Urteil als Mittel der Darstellung positiven Wert haben. Die reine Ästhetik hat durch dieses Aufsuchen der Ideen mit den Erklärungen des Schönen, des Erhabenen und der mit beiden verwandten Begriffe nur die Auffindung der Ideen i. e. Sinne vorzubereiten und auf die Spuren zu führen. Diese eigentlichen Ideen sind aus bestimmten Elementen zusammengesetzte, unbedingt gefällige Verhältnisse, während in jenen allgemeinen Bestimmungen des Schönen so wenig Gefälliges ist, als in dem allgemeinen Begriff des Tones Hörbares sich findet.[13])

3. Die allgemeine Ästhetik enthält für Bobrik die Ideenlehre und die Lehre des Geschmackurteils, beides frei gehalten von den mannigfaltigen Bedingungen und Beschränkungen einzelner Künste.[14]) Kommt nun ihr zu, in den Sinn des Schönen und Erhabenen einzudringen und sich zu vertiefen, so hat die Ideenlehre darum eine so große Wichtigkeit für sich in Anspruch zu nehmen, weil seine Behandlungsweise so mannigfaltig in die Lehre der Psychologie einzugreifen vermag.[15]) Will man zur innersten Tiefe des menschlichen Gemütes hinabdringen und somit das Wesen des Schönen und seiner verwandten Begriffe kennen lernen[16]), dann ist man darauf angewiesen, die Psychologie mit der Ästhetik zu verquicken. „Die Kälte und Ruhe der theoretischen Forschung gehören in die Psychologie"; man muß durch sie „die Verschiedenheiten der Quellen anerkennen, woraus das Schöne und seine ver-

12) ebenda S. 337.

13) Auch Herbart nennt die einfachsten, ästhetischen Verhältnisse (von Tönen, Farben, Maßen und Gedanken) Elemente des Schönen und Häßlichen, oder kurz ästh. Elemente; auch Grundverhältnisse, elementare oder urspr. Verhältnisse; die Begriffe aber, durch welche wir diese einfachsten Verhältnisse denken können, nennt er Musterbegriffe oder Ideen. s. Host. S. 74, 3.

14) Bobr. S. 29.

15) ebenda S. 337.

16) ebenda S. 25.

wandten Elemente fließen.“ „Der Psychologe erklärt, der Ästhetiker allerdings braucht nicht zu erklären,“ schreibt Hostinski von Herbart. [17])

Hier sehen wir Bobrik einen anderen Standpunkt einnehmen als sein Meister. Er will zu einem Objektiven im Schönen kommen, dazu ist nötig, die subjektiven Gemütszustände zu abstrahieren. Dieses erreicht er durch Erklärungen, in denen er die verschiedenen Gattungen des Schönen wie des Erhabenen, des Tragischen, Niedlichen, Komischen und Anmutigen in seine psychologische Betrachtungsweise zieht und in der Ideenlehre zu Ideen oder Begriffen sammelt. Überall finden wir ihn den streng objektiven Charakter seiner Erklärungen der verschiedenen Arten des Schönen festhalten. Herbart glaubte in diesen „Erregungen des Schönen“, wenn man nicht abstrahiere, „die Prinzipien der Ästhetik zu finden.“ [18]) Er teilt ihnen keinerlei ästhetischen Wert zu; sie gehören als Kunstfaktoren in die Kunstlehren.

Die Ideenlehre.

1. Gegenstand der Ästhetik ist das Schöne. War bisher von diesem oft genug die Rede, so war dieser Begriff noch nicht in die Ästhetik Bobriks eingegliedert und umgrenzt worden. [1]) Bobrik geht in seiner Ästhetik in doppelter Weise über die Psychologie hinaus. Sie ist „Wissenschaft von einem Ideal“ und zugleich ist sie eine „Wertwissenschaft“. [2]) Dieses sind die Gründe, warum er nicht das gesamte ästhetische Gebiet unter dem Namen einer „Lehre vom Schönen“ zusammengefaßt hat. [3])

Doch herrscht für ihn in der allgemeinen Ästhetik ein rein wissenschaftliches Interesse am Schönen und seinen Elementen; es soll in seinen Prinzipien erkannt werden. [4]) Bobrik will zu festen Resultaten kommen, darauf hat er sein Haupt-

17) Host. S. 11, 17.
18) Zit. n. Zimmerm. S. 774, 777.
1) vgl. Volkelt II, 24.
2) vgl. Külpe S. 10 ff, 47, 88 f.; vgl. Volkelt I, 77.
3) Lipps I, 6; Th. Vischer „Ästh. oder Wissensch. des Schönen“, I, 1.
4) vgl. Ziechn. S. 58; K. IV, 132.

augenmerk gerichtet. Wie die Philosophie nach Wahrheit strebt und diese in Erklärungen gibt, so nimmt auch bei ihm die Ästhetik den Charakter der Vertiefung in den Sinn der Ideen oder Begriffe an. „Ästhetische Gegenstände kommen nur in Betracht, insofern wir durch sie veranlaßt werden, uns ästhetische Begriffe vorzustellen.“ [5]) Diese sind für Bobrik Musterbegriffe, eine unveränderliche Vorstellung solcher Eigenschaften irgendwelcher Gegenstände, welche, wenn sie sich an ihnen darstellen, ihnen ungetrübten und unwillkürlichen Beifall von einem jeden Beobachter erwerben. [6]) Um diese Bedeutung von Idee als ästhetischen Musterbegriff aus einer tiefen und lauteren Quelle einer „gefeierten Autorität“ zu schöpfen, stützt er sich hier auf Platon, der solche bestehenden, vollkommenen Muster Ideen nennt. [7]) „Idee nun überhaupt,“ so schreibt Baeumler auch von Hegel [8]), „ist nichts anderes als der Begriff, die Realität des Begriffs und die Einheit beider.“

Ist nun die Vorstellung eines solchen Musterbegriffes von solcher Art, daß sie von der Vollkommenheit ist, daß sie in uns das Wohlgefühl ästhetischen Beifalls hervorruft, dann hat die ästhetische Ideenlehre uns diese in möglichster Reinheit und Klarheit darzustellen, damit wir auch in oft getrübten und mißlungenen Darstellungen sie wiederzuerkennen in der Lage sind. Die ästhetische Urteilslehre soll uns besonders die Vergleichung zwischen den Eigenschaften wirklicher Gegenstände der Natur und Kunst und jenen unveränderlichen Musterbegriffe erleichtern, um den ästhetischen Wert solcher Gegenstände mit inniger Überzeugung im klaren Urteil auszusprechen. [9]) Die glückliche Zusammenstellung bekannter Begriffe in einer einzigen Darstellung oder Form, in welcher sie ein ästhetisches Gefallen erwecken, ist dann die Idee i. e. S.

Die Ideenlehre hat drei Teile, in deren erstem Bobrik die Idee des Schönen, in deren zweitem die des Erhabenen und in deren drittem er die Ideen solcher Eigenschaften ästhetischer Gegenstände darstellt, welche mit dem Schönen und Erhabenen

5) K. IV, 47.
6) Bobr. S. 29 f.
7) ebenda S. 30.
8) Baeumler S. 71.
9) Bobr. S. 32.

durch den Entwicklungsgang derselben gleichsam von selbst gemischt zu sein, mit dem Schönen der Kunst absichtlich von dem Künstler verbunden zu werden pflegen, um dem Kunstwerk Gunst und Interesse zu verschaffen, sodaß Schönes und Erhabenes gleichsam verschiedene Farben annehmen und tragisch, komisch, prächtig, zierlich, anmutig, wunderbar erscheinen. [10])

Auch bei Herbart „muß das Schöne einen beträchtlichen Zusatz erhalten," [11]) das fordern die Kunstlehren allgemein: diese haben die Regeln aufzustellen, wodurch das Unterhaltende zu erzielen ist. Doch rechnet er diese „Nüancierungen" des Schönen nicht zum eigentlichen Ästhetischen, sondern faßt sie als Kunstfaktoren auf. Sie sind als solche nicht ästhetisch; gegenüber den ästhetischen Verhältnissen sind sie nur sekundäre Elemente. [12]) Bobrik schreibt: Mit ihren ersten beiden Teilen über das Schöne und Erhabene gibt die Ideenlehre Vorbereitungen, welche über die allgemeine Ästhetik hinaus in die angewandten Kunstlehren hineinreichen und die Ideen i. e. S. aufsuchen lehren. Sie ergeben sich aus dem oft entschiedenen Wohlgefallen, das wir entweder an der Form eines Gegenstandes haben oder an seiner Größe, durch die er neben kleineren seiner Gattung hervorragt. Mit ihrem dritten Teil aber soll die Ideenlehre Vorbereitungen geben, welche sowohl in die Urteilslehre hineinwirken, als auch über dieselbe hinaus dem produktiven Kunsttriebe seine technischen Hilfsmittel neben einander ausbreiten. Er hat seine größte Wichtigkeit für den schaffenden Künstler, welcher sich zur Darstellung seiner Ideen jener Hilfsmittel bedienen muß. [13])

2. Die Idee des Schönen.

Hat man von einem Begriff des Schönen im engsten Sinne zu sprechen, so kommen wir bei der historischen Entwicklung seiner Bestimmung nicht über die Subjektivität des Schönen hinaus. [1]) Verschieden nach seinem Ursprunge (aus

10) Bobr. S. 33.
11) s. Ziechn. S. 118.
12) ebenda S. 119.
13) Bobr. S. 33, 338.
1) vgl. Fechner S. 15/16.

Gott, Phantasie, Begeisterung), seinem Wesen (sinnliches Erscheinen der Idee, Vollkommenheit der sinnlichen Erscheinung, Einheit in der Mannigfaltigkeit) oder seiner Existenz (in Wohlgefallen und Lust) hat man das Schöne erklären wollen. Der größte Teil der anderen Erklärungen, so polemisiert Bobrik [2]), wenden sich von dem Objektiven im Schönen mehr oder weniger ab und geben die Wirkungsarten des Schönen auf unser Gefühl an. Sie versuchen es namentlich zu zeigen, daß diese Wirkungen Bedürfnisse befriedigen, welche aus der ursprünglichen Beschaffenheit unserer einzelnen Gemütskräfte hervorgehen.

Er selbst bemüht sich, ein wahrhaft objektives Kriterium für das Schöne zu finden, um es einerseits vor Verwechselungen zu hüten und andererseits von seinen mit ihm verwandten Elementen zu trennen.

a. Schönheit ist ein solcher Kontrast, daß entweder der Gegensatz der kontrastierenden Elemente grade das an ihnen vorhandene Gleiche überwiegt, oder das Letztere grade das an ihnen Entgegengesetzte unbemerkbar macht, ohne sie deshalb als Eins erscheinen zu machen. [3])

In dem Kontrast ist für Bobrik eine der Bestimmungen derjenigen Mannigfaltigkeit gegeben, in deren Einheit die ersten Mitteilungen des Schönen zu suchen sind. „Überall in allen Künsten" wird bei Platon „nur Eins dargestellt und das Eine besteht aus Teilen." Das ist aber nach Zimmermann nichts anderes als „Einheit in der Mannigfaltigkeit." [4]) „Das Schöne beruht für Aristoteles auf Ordnung und Maß, das nicht überschritten werden darf, weil sonst Einheit und Ganzheit verloren geht." [5]) Wie Platon und Aristoteles das Schöne zu finden glauben, so bestimmten auch „die Wolffische und Baumgartensche Begriffsbestimmung Vollkommenheit auch durch Einheit in der Mannigfaltigkeit." [6]) „Die Einheit im Mannigfaltigen, welche als Wechselbegriff für das Vollkommene ge-

2) Bobr. S. 38, 45, 48.
3) ebenda S. 49.
4) s. Zimmermann S. 59.
5) Eisler S. 111 f.
6) Vischer, „Ästh." I, 100, 125.

braucht wird, fassen in der Ästhetik nicht sowohl Baumgarten, als auch andere, die sich ihm anschlossen," wie Eberhard, Mendelsohn, Sulzer. [7])

Auch Bobrik erkennt die Einheit in der Mannigfaltigkeit als ein wahrhaft objektives Merkmal des Schönen, ohne Mischung mit subjektiven Bedingungen. [8]) „Es ist ein wichtiges Prinzip, um das es sich hier handelt," schreibt Fechner. [9]) Doch umfaßt diese allgemeine Erklärung des Schönen für Bobrik einen zu weiten Umfang von Gegenständen, welche sämmtlich Einheit in der Mannigfaltigkeit besitzen können, ohne im mindesten die Schönheit dadurch als einzige Eigenschaft zu besitzen. [10]) Was demnach das hier angegebene Hauptmerkmal der Schönheit, den Kontrast, anbetrifft, so scheint ihm keine weitere Bemühung wegen seiner Richtigkeit nötig zu sein. [11])

Das Schöne beruht auf Vorstellungen, und die Glieder dieser Vorstellungsreihen entsprechen Verhältnissen.[12]) Bobrik will nichts anderes damit sagen, wenn er seine drei negativen Bestimmungen für den Kontrast, der das Schöne bilden soll, gibt. Um allerdings die Möglichkeit zu erhalten, unter den mannigfaltigen Kontrasten nur die gefälligen zu finden und sie aus dem Mißfälligen und Gleichgültigen hervorzuheben, bedarf es wohl kaum der Erinnerung, daß sie sämmtlich, wie sehr immer kontrastierend, etwas Vereinbares und Gleichartiges an sich haben müssen. [13])

Erstens: Die kontrastierenden Glieder einer solchen Vorstellungreihe dürfen nicht reinen, alleinigen Kontrast bilden, neben welchem garkeine Wirksamkeit besteht. Zweitens: Dieselben dürfen nicht gar zu nahe stehen, damit nicht ihre Ähnlichkeit jede Wirkung des Kontrastes unmerklich macht. Und drittens dürfen die kontrastierenden Glieder nicht

---

7) ebenda S. 128; Croce S. 240; Eisler S. 112/113; vgl. Host. S. 129; Schasler S. 352.
8) Bobr. S. 38.
9) Fechner S. 46, 53. Fechner führt als eins der drei „obersten Formalprinzipe" das „Prinzip der einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigen" in seine Ästhetik ein.
10) Bobr. S. 40.
11) ebenda S. 49.
12) s. Croce S. 198; vgl. Herbart b. Ziechn. S. 94 f.
13) Bobr. S. 50.

grade solchen Kontrast bilden, daß ihr Gegensatz und ihre Gleichheit sich das Gleichgewicht halten.[14]) Das Hauptmerkmal liegt für Bobrik in dem Wort grade. Denn bei einem Gegensatz überwiegt der Kontrast jede Spur der Gleichheit, aber gleichsam mit einem solchen Überschusse des Übergewichtes, daß die beiden kontrastierenden Glieder noch um manchen Punkt ihrer ordnenden Linie zusammengerückt werden müßten, ehe sie dahin gelangten, von wo an jeder nähere Zusammentritt die Gleichheit bemerkbar und wirksam machen würde. Ebenso bei gar zu nahe stehenden Gliedern einer solchen Reihe überwiegt die Gleichheit zwar den Gegensatz, aber mit einem solchen Übermaße des Gleichgewichtes, daß die beiden Glieder noch um manchen Punkt ihrer ordnenden Linie auseinandergerückt werden müßten, ehe sie die Stellung erreichten, von wo an jede weitere Entfernung den Gegensatz bemerkbar und wirksam machen würde.[15]) Es besteht die Schönheit in dem (schicklichen) Verhältnisse dieser Reihen.[16])

Diese beiden Verhältnisse geben die Normen für die reinste und einfachste Schönheit. Bobrik unterscheidet zwischen einer sanften Schönheit, indem diese der Gleichheit beider Glieder dieses Verhältnisses näher liegt, und einer kontrastierenden Schönheit, die dem reinen Kontrast sich am meisten angleicht. Von einem jeden dieser Schönheitspunkte nach der Mitte hin, wo sich Gegensatz und Gleichheit grade das Gegengewicht halten, würden die immer weniger gefälligen Verhältnisse sich allmählig in das Mißfällige hinein verlieren; von der sanften Schönheit nach der Gleichheit zu würde das Gleichgültige anfangen, von der kontrastierenden Schönheit nach dem reinen Gegensatz hin ebenfalls das Gleichgültige beginnen.[17])

b. Das Gefallen an einem ästhetischen Gegenstand besitzt für Herbart eine ästhetische Evidenz, muß aber streng geschieden werden von einer Reihe anderer Begriffe, die auch ein Vorziehen oder Verwerfen ausdrücken.[18]) Diese Begriffe,

14) Bobr. S. 51.
15) ebenda S. 52.
16) ebenda S. 53.
17) ebenda.
18) K. IV, 106, 112.

die mit dem Ästhetischen verwandt sind, sind die des Angenehmen, Nützlichen, Wahren und Sittlichen. Wie leicht sich auch für Bobrik diese Unterscheidung ergeben mag, so darf doch nicht das Gemeinsame übersehen werden, welches zu oftmaligen Verwechselungen der genannten Begriffe mit dem Schönen die Veranlassung gibt. „Die größte Gefahr für das Schöne" liegt auch bei Zimmermann „in seiner Verwechselung mit diesen Begriffen." [19]) Sämtlich stehen sie dem Gleichgültigen gegenüber und erfüllen mit kenntlichem Interesse den aufmerksamen Beobachter. [20])

„Mit Interesse verbunden ist das Wohlgefallen am Angenehmen und Guten" sagt Kant. [21]) Diesem kommt Bobrik sehr nahe, doch muß die Eigentümlichkeit dieses Interesses, welches aber nicht nur dem Angenehmen, sondern auch jedem dieser genannten Begriffe zukommt, ebenfalls zu bestimmen sein. Wie auch Herbart den „erkenntnistheoretischen Urteilscharakter des Schönen, somit auch seinen formalen Charakter, betont und dadurch das Gefühl des Angenehmen vom Schönen" trennt, [22]) so erweckt für Bobrik die Vorstellung des Angenehmen das ihm entsprechende Gefühl stets durch seine Masse, niemals aber durch seine Form. Die Vorstellung des Angenehmen ist nie ein einfaches, sondern ein zusammengesetztes Verhältnis, das die Masse ausmacht. Wo es dem Gleichgültigen und Unangenehmen vorgezogen wird, da geschieht es nicht seiner Form, sondern seines Inhaltes wegen. [23]) Auch bei Kant kommt es „nur auf die Masse der angenehmen Empfindung an." [24])

Dies ist die Eigentümlichkeit des Angenehmen gegenüber dem Schönen, bei welchem, namentlich wenn es einfacher Art ist, sich stets das Gleichgültige, die einzelnen Elemente, abgesondert von dem Gefälligen vorstellen läßt, der vorher bezeichneten Zusammenstellung derselben. [25]) Wer freilich

19) s. Zimmermann S. 774.
20) Bobr. S. 57.
21) Zit. n. Ueberweg 111, 382; s. Schasler S. 536.
22) Zit. n. Ziechn. S. 74.
23) Bobr. S. 58, vgl. Host. S. 51.
24) nach Schasler S. 536.
25) Bobr. S. 59.

noch beides am Schönen nicht trennen kann, der wird das Schöne nur wie ein Angenehmes auffassen und nur behaupten können, er sei dadurch in ein angenehmes Gefühl versetzt worden, ohne sein empfundenes Gefühl zergliedern und das eigentliche Gefällige allein hervorheben zu können.

Doch kann beides oft genug von der Natur und von einem Künstler am schönen Kunstwerk vereinigt werden, um das Schöne und seine Wirkung zu erhöhen; nur darf es nie das Schöne ersetzen wollen, da seine Wirkung zu abhängig bleibt von individueller Anlage und Neigung.[26]) Hier stimmt Bobrik ganz mit seinem Lehrer überein. Das Schöne ist objektiv, während die Gefühle für das Angenehme rein subjektiver Natur sind.[27])

c. „Dem Angenehmen und dem Schönen können wir unter Umständen größeren Wert beilegen, als dem, was nur nach seinen Folgen nützlich erscheint", schreibt Fechner.[28]) Hat das Angenehme wie das Schöne einen eigentümlichen Wert, welcher unabhängig bleibt von irgend welchen gerichteten Bestrebungen, dann ist das Nützliche bei weitem darin von dem Schönen zu unterscheiden, daß, wenn es einmal vorgezogen wird, dieses nicht um einen Wert zu erreichen, sondern nur durch Erreichung eines Zweckes geschieht.[29]) Ist dieser erstrebt, dann verliert das Nützliche seinen ihm nur vorübergehend zukommenden, gleichsam geliehenen Wert, während doch „das Schöne als etwas bleibendes von unleugbarem Wert immer mehr hervortritt."[30]) Es kann nun zwar, sagt Bobrik weiter, oft mit dem Angenehmen und sogar mit dem Schönen verbunden sein, jedoch ohne daß die Schönheit oder Annehmlichkeit dadurch einen eigentlichen Zuwachs bekäme. Ja, selbst kann Zweckwidrigkeit dem Schönen oder Angenehmen in Hinsicht auf gewisse Zwecke zukommen, ohne daß beide wegen dieses Mangels an Nützlichkeit in ihrem eigentümlichen Werte verringert würden; im entgegengesetzten Falle kann sogar das

26) ebenda
27) nach Ziehn. S. 51.
28) Fechner I, 27, 203.
29) Bobr. S. 59.
30) Host. S. 53.

Unangenehme und das Häßliche zu besonderen Zwecken nützlich sein, ohne daß durch diesen beziehungsweisen, relativen Wert ihr unabhängiger, absoluter Unwert verbessert würde.[31])

d. Das Wahre ist die Darstellung des Wirklichen und steht dem Täuschenden als Darstellung des bloßen Scheins gegenüber, sagt Bobrik.[32]) „Schlechthin, absolut, objektiv ist die Vorstellung des Schönen w a h r," und „gewiß heißt sie im Bewußtsein der Erfüllung ihrer Bedingungen Wahrheit."[33]) Das Wahre bildet den festen, fruchtbaren Boden des Inneren, aus welchem die echte Erkenntnis wie das echte Wollen sich entwickeln. Das Wertvolle des Wahren liegt offenbar in seinem Inhalte.[34]) Es kann als treues Bild des Wirklichen gelten, ohne daß zu erörtern ist, ob seine Form gefällig oder mißfällig ist. Hier löst Bobrik die Frage, ob der Künstler als Nachahmer der Natur gelten soll oder nicht. Die Annäherung an die Natur ist für die Schönheit des Kunstwerkes bedeutungslos. Schönheit und seine Wahrheit sind jede von einander unabhängig, keine gibt der anderen einen höheren Grad des Wertes. Die Darstellung des Scheines kann in einer Form geschehen, welche den ganzen Reichtum der Schönheit enthält und entfaltet, ohne daß auch nur die leiseste Spur von Mißfallen erweckt wird, weil keine Wirklichkeit darin abgebildet ist.[35])

e. Das Sittliche endlich ist dem Schönen am nächsten verwandt.[36]) Bei Platon hat „nur eine das Gute nachahmende, sittlichen Zwecken dienende Kunst" ästhetischen Wert.[37]) Herbart und sein Schüler Bobrik stehen sich hier scharf gegenüber. Jener faßt die Ethik mit der Ästhetik in seiner „praktischen Philosophie" zusammen, dieser will beides streng getrennt wissen. Er unterscheidet genau das Sittliche, wie das Angenehme, Wahre und Nützliche, von dem eigentlich Schö-

31) Bobr. S. 60.
32) ebenda.
33) Fechner S. 31.
34) vgl. Th. Vischer „Ästh.". Er faßt im Verhältnis zum Schönen das Wahre mit dem Guten und der Religion zu einer Trinität zusammen. S. auch Fechner S. 31.
35) Bobr. S. 60/61, vgl. S. 83 f.
36) ebenda S. 61—64.
37) vgl. Eisler S. 11.

nen und bezeichnet es als den Inbegriff der Lebensideen, deren Ausführung der Lebenskunst überlassen bleibt. Wie das Schöne stellt es sich als Verhältnis dar, aus Gliedern gebildet, welche, einzeln für sich genommen, größtenteils gleichgültig sind.

Die Sittenlehre hat es bei Herbart mit dem reinen Willen zu tun, d. h. nur mit der Vorstellung des Willens als bloßer Intensitätsgröße psychischer Kraft, nur mit der abstrakten Vorstellung, mit dem bloßen Begriff. „Formale" Bestimmungen des Willens sind also solche, die aus der „Vorstellung des reinen Willens" genommen sind, schreibt Ziechner von ihm [38]), und „im Ausdruck des ästhetischen Formalismus liegt also zunächst und mit größerem Gewicht der ethische Begriff des Formalen, in dem Herbart die Forderung der Abstraktion von aller Materie erblickt". [39]) Es ist nach Bobrik der Wille an sich genommen, ohne alle anderen Bestimmungen, als die des inneren Strebens, etwas Gleichgültiges; ebenfalls auch die bloße Einsicht in den Wert oder Unwert irgendwelcher Gegenstände des Begehrens ist ohne jede weitere Beziehung etwas rein Gleichgültiges. Wo aber Wille und Einsicht in einem Gemüte übereinstimmen, da gefällt diese Harmonie ursprünglich, gleich dem Kontraste, welchen das Schöne bildet. Dieses sittliche Verhältnis, sofern es frei bleiben wird von der Herrschaft der Leidenschaften und den nachfolgenden Schmerzen vergeblicher Reue, welche den Willen mit der Einsicht in den Wert oder Unwert der Dinge übereinstimmend erhält, nennt er das der inneren Freiheit. Es ließen sich noch mehrere solcher Verhältnisse mit ihren Gliedern aufzählen und daß sie, dem Schönen gleich, ein ursprüngliches, beifälliges Urteil erwecken. Nur zeigt sich an solcher Eigentümlichkeit, daß sie stets den Willen als einen ihrer Bestandteile in sich enthalten und nicht den Wert von Gegenständen, sondern von Charakteren bilden. [40])

Die ästhetischen Begriffe, die Herbart auf diese Willensverhältnisse anwendet, sind seine bekannten fünf (ethischen) Ideen (der inneren Freiheit, der Vollkommenheit, des Wohlwol-

38) s. Ziechn. S. 48.
39) ebenda S. 49.
40) Bobr. S. 62.

lens, der Billigkeit und des Rechts). Aus dem übrigen Schönen selbst scheidet sich für ihn das Sittliche heraus als dasjenige, was nicht bloß als eine Sache von Wert angenommen wird. sondern den unbedingten Wert der Person selbst bestimmt.[41]) Bobrik stellt das Sittliche als ein Muster im Inneren eines Gemütes dar. Es erzeugt sich aus der stillen oder lauteren Anerkennung von dem ursprünglichen Wert der gefälligen Charakterverhältnisse (wie innere Freiheit und Wohlwollen sie sind,) und dem Vorsatze, keinen eigenen Willensregungen und Handlungen mehr Raum zu lassen, wenn sie nicht jenen ursprünglichen, gefälligen Verhältnissen wie ihren Mustern entsprechen. So oft sich nun in einem Gemüte bis zum entschlossenen und überlegten Willen Begierden erheben und ausbilden und in die äußeren Erscheinungen der Handlungen hineintreten, dann geben sie Veranlassung dazu, sie mit den Mustern oder Ideen des Lebens zu vergleichen, und das Resultat aus diesen Vergleichen nennt Bobrik das sittliche Urteil.[42])

Die nahe Verwandtschaft zwischen dem Schönen und Sittlichen zeigt sich namentlich in der Poesie, die dem Tragischen stets das Erhabene sittlicher Charakterzüge beizumischen pflegt. Die Sittlichkeit zeigt den Menschen in seiner vollsten und höchsten Tatkraft; die Kunst stellt ihn in mannigfaltigen Leiden dar, indem sie ihn in der Mitte der weiter sich entfaltenden Menschheit, umgeben und überwältigt von den zahllosen Kräften der Natur, zeigt.[43]) Wir werden hier bei den näheren Betrachtungen, die Bobrik über das Tragische anstellt, auf dieses Verhältnis zwischen Sittlichem und Schönem zurückzukommen haben.

f. In der weiteren Verfolgung der Aufgabe, die sich die Ästhetik gestellt hat, eine möglichst objektive Erklärung für das Schöne zu finden, kommt Bobrik in seiner systematischen Betrachtungsweise zu den verschiedenen Arten, in denen die Schönheit als ein Ganzes in einem Gegenstande auftreten kann. Wie man zuweilen das Schöne in der Poesie, in den Gedanken

41) K. VIII, 27.
42) Bobr. S. 63.
43) ebenda S. 64.

des Gedichtes, in dem Wohllaute der Sprache oder in dem Rhythmus der metrischen Silbenfolge sucht und in der Übereinstimmung dieser drei völlig verschiedenen Arten des Schönen die Schönheit findet, so bedeutet das Schöne ein einziges gefälliges Verhältnis an dem schönen Gegenstande; Schönheit aber das Ganze, aus den einzelnen Verhältnissen zu einer Form Verschmolzene, welches zu einem Totaleindruck aus jenen einzelnen Eindrücken bereitet ist. Es erkannte auch schon Baumgarten, daß die „Übereinstimmung der Teile unter sich" „die Bestimmung der (gesamten) Schönheit ausmache".[44]) Die Bestimmung für die Schönheit bei Bobrik ist nichts anderes; sie besteht in der schicklichen Verbindung der einzelnen an ihr vorhandenen schönen Teile zu einem Gegenstande.[45])

Die Schönheit eines Gegenstandes beruht auf der sinnlichen Erkenntnis. Eben daher ergibt sich, daß der Gegenstand ein zusammengesetzter sein muß, um an ihm Bestandteile unterscheiden zu können, die teils seine wesentlichen, teils seine zufälligen Merkmale sind. Bildet sich die gefällige Form aus den wesentlichen Bestandteilen, so daß sie dem innersten Wesen eines Natur- oder Kunstgegenstandes angehört, dann kann ihre Schönheit eine e i g e n t ü m l i c h e genannt werden; bildet sich aber diese Form aus jenen unwesentlichen Bestandteilen, so ergibt sich die z u f ä l l i g e Schönheit.[46]) Kant unterscheidet „freie" und „anhängende Schönheit". Die freie Schönheit setzt keinen Begriff von dem voraus, was der Gegenstand sein soll; die bloß anhängende Schönheit setzt einen solchen und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben voraus. Nach der Relation der Zwecke, welche in den Geschmacksurteilen in Betracht gezogen werden, ist die Schönheit die Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihn wahrgenommen wird.[47]) Bobrik wendet sich gegen die Unterscheidung des Schönen, das seine eigentümliche Schönheit dann zur Unterscheidung von der zufälligen Schönheit, die in der Zweckmäßigkeit bestehen

44) s. Schasler S. 352.
45) Bobr. S. 65.
46) ebenda S. 67, 68.
47) Ueberweg III, 383.

soll, herangezogen wird durch Erreichung eines anderen Zweckes als nur den, etwas ästhetisch Wohlgefälliges darzustellen.[48])

g. Wie stellt sich nun Bobrik zu der sinnlichen Erkenntnis des Schönen? Nicht in der Masse, sondern in den Verhältnissen liegt der ästhetiche Wert und nicht in dem Wahrgenommenen, sondern in der Art wahrzunehmen ist der Geschmack begründet.[49]) Und doch, was irgend um seiner Form willen Gegenstand des ästhetischen Wohlgefallens werden soll, muß äußerlich wahrnehmbar sein; es muß selbst das Übersinnliche, das rein Geistige, von der Kunst erst in eine sinnlich wahrnehmbare Form gebracht werden, ehe es den Eindruck auf das Gefühl ausüben kann. Es stehen sich hier bei Bobrik äußerliches und geistiges Schöne gegenüber. Das unbefangene Auge nimmt den reinen, sinnlichen Eindruck auf; es faßt die Masse der gefälligen Formen und das Einzelne, welches sich der sinnlichen Auffassung darbietet, aber es rückt nicht die Verhältnisse zusammen, wie es der gebildete Geschmack tun muß. Was aber die vollendete Auffassung des Schönen anbelangt, welche sich im klaren Geschmacksurteil äußert, so ist sie unleugbar etwas rein Geistiges, welches erst zu der sinnlichen Auffassung von innen her hinzu kommen muß. Das Schöne, welches Veranlassung zu dieser Äußerung rein geistiger Tätigkeit gibt und sie nur durch eine bestimmte Eigentümlichkeit seiner Bestandteile, durch den früher angegebenen Kontrast derselben, darbieten kann, dieses Schöne selbst kann seine Bestandteile ebensowohl aus der Mitte sinnlich wahrnehmbarer Elemente erhalten, wie aus den höheren Gebieten rein geistiger Erscheinungen und Kräfte.

Hegel erklärte die Schönheit als das „sinnliche Scheinen der Idee"; „durch die sinnliche Form muß ein idealer In-

48) Bobr. S. 69/70. Ein Gebäude hat einen bestimmten Zweck des Gebrauches zu erfüllen, welchem gemäß sich seine Form darstellt; kann diese Form auch noch schön genannt werden, so ist seine Schönheit doch nur eine zufällige. Hier würde die zufällige Schönheit nichts anderes bedeuten, als eine Verschönerung des Zweckmäßigen oder Nützlichen. Bobrik lehnt diese Bestimmung ab; denn so würde allen Naturgegenständen ihre eigentümliche Erscheinung abgesprochen, und nur innerhalb der schönen Künste gäbe es eine solche ohne allen Zweck dargestellte Schönheit zu finden.

49) Bobr. S. 71, 72.

halt durchleuchten, die Form selbst vergeistigt werden.“ [50]) Außer der zu schnellen Auffassung der Vollkommenheit und Schönheit, schreibt Bobrik [51]) gegen Baumgarten und seine Anhänger [52]), die das Schöne nur in der Vollkommenheit des sinnlich Erkannten erblicken wollen, wird hier die Schönheit nur abhängig gemacht von dem sinnlichen Erkenntnisvermögen und seinen so häufigen Beschränkungen. Er faßt seine Ansichten über die Unterscheidung des äußerlichen und geistigen Schönen zusammen: Sind die Bestandteile der gefälligen Form von körperlicher Art, bilden sie die äußerliche Schönheit, sind sie von geistiger Art, setzen sie sich aus ihnen zusammen. [53]) In diesen einfachen Bestimmungen scheint ihm jedem Streit vorgebeugt zu sein, wenn entschieden werden soll, was zu jedem von beiden gehört.

h. In der Geschichte der Ästhetik spielt schon im Hinblick darauf das Idealschöne eine große Rolle, als bei vielen Denkern die Ästhetik auf das Idealschöne angelegt und von diesem beherrscht erscheint; so ist es beispielsweise bei Hegel, Vischer, Schelling. [54]) Im Mittelpunkt der klassischen Ästhetik steht das Ideal. [55]) Bobrik schreibt: Fast so vielfach und so sehr voneinander verschieden, als wir die Erklärungen des Schönen fanden, sind auch die Bestimmungen dessen gegeben, was man ein Ideal zu nennen und wo man es im Gebiete der Kunst zu suchen hat. [56])

Wie Lessing verbindet er mit dem Ausdruck Ideal zunächst die Vorstellung „des Vollkommenen schlechthin“. [57]) Ideal ist eine individuelle Form mit allseitiger und

---

50) Hegel „Vorl. ü. Ästh.“ (1835); vergl. Bäumler „Hegels Ästhetik“; s. Croce S. 289; v. Hartm. S. 107/128.
51) Bobr. S. 45.
52) Vergl. auch Zeising „Ästh. Forsch.“ S. 169 ff, 396 f; Leibniz, s. Eisler, S. 113.
53) Bobr. S. 70; vgl. Schasler S. 347—359; Lipps I, 599 f.
54) vgl. Volkelt II, 105.
55) s. Bäumler S. 10/21.
56) Bobr. S. 74/85; Hier richtet er sich gegen die Bestimmungen des Ideals, deren Notwendigkeit schwerlich nachzuweisen sein möchte, daß alle Ideale nur der Kunst gehören, dann, daß nur das äußerlich Schöne idealisiert werden könne und nur die menschliche Körpergestalt des Idealen fähig sei (Vgl. hier Hegel und Vischer.)
57) Schasler S. 461, 534.

vollendeter Schönheit ihrer Bestandteile, oder Idealität ist Individualität der Form und Totalität der Schönheit.[58])

Die wahrer Wirklichkeit zukommende Form, d. h. die Individualität, und der höchste Grad der Schönheit, allseitige Schönheit, sind Bobrik die beiden Hauptmerkmale. Welcher Gegenstand der ästhetischen Betrachtung mit dem Namen des Ideals belegt werden soll, muß zuerst gegen alles Schwanken willkürlicher Annahmen und Vorstellungen gesichert sein. Jede Form, welche sich nach einem bestimmten Zweck gebildet hat, erhält eine deutliche Ordnung geschiedener Bestandteile.[59]) An dem Ideal muß jedes bemerkbare Element mit jedem der übrigen zu einem schönen Verhältnis verbunden sein, das liegt in dem Ausdruck allseitiger Schönheit. Die größte Schwierigkeit liegt nun darin, eine größere Menge von Elementen in diese allseitige Verbindung ästhetisch gefälliger Verhältnisse zu bringen. Jedes dieser allseitigen Verhältnisse muß den für seine Elemente erreichbaren höchsten Grad der Schönheit erringen. (Hier liegt ein neuer Grund für die edle Einfachheit klassischer Kunstwerke.) Einerseits liegen diese letzten Forderungen darin, daß aus den einfachsten Verhältnissen der Schönheit zusammengesetztere gebildet werden, welche wieder schön sind, und aus diesen noch zusammengesetztere, bis ein einzigstes Letztes und Höchstes das ganze Kunstwerk mit seiner ästhetischen Totalität umgibt. Dieselbe besondere Eigenschaft des Ideals läßt sich auch mit dem Namen der Einheit im ästhetischen Sinne benennen. Andererseits finden sich die erwähnten letzten Forderungen darin, daß die verschiedenen Arten des Schönen, welche sich in einem zusammengesetzten Kunstwerk zugleich zu entfalten haben, in möglichst genauem Gleichgewichte ihres Eindruckes erhalten werden, keine die andere überragt und unwirksam macht und jede möglichst in dieselbe Gemütsstimmung hineinpaßt, welche von der anderen erregt worden ist. Will Bobrik dieser Eigenschaft eines idealen Kunstwerkes einen Namen geben, so bezeichnet die „Einfachheit" sie am besten.[60])

58) Bobr. S. 85 ff.
59) ebenda S. 84; vgl. Külpe S. 160.
60) ebenda S. 87/88.

3. Die Idee des Erhabenen.

Nicht weniger als über das Schöne sind auch die Ansichten der Ästhetiker über das Erhabene auseinander gegangen. Hat man auf der einen Seite (Herbart, Herder, Hermann, Kirchner, Siebeck, Zeising u. a.) das Erhabene als eine besondere Modifikation des Schönen ansehen wollen, so stehen auf der anderen Seite (Burke, Kant, Solger) „Erhabenheit und Schönheit einander ausschließend gegenüber". [1]) „In der Tat," schreibt Hostinski für Herbart, „aber ist das Erhabene eine Spezies des Schönen; denn es entsteht, wenn in dem Schönen die Größe vorwiegt. Die Größenverhältnisse selbst aber gehören zu den Elementen des Schönen." [2]) Nach Vischer nimmt Schönes wie Erhabenes „das aufnehmende Subjekt als Gegenstand zuerst vermittels der Sinne auf; sobald sie aber als Ganzes aufgefaßt sind, stellt sich ein anderes Verhältnis ein als im Schönen"; das Erhabene ist das „Schöne im Widerstreit seiner Momente".[3]) Auf dem Wege des Verhältnisses der Form zu seiner Größe kommt Bobrik zum Begriff des Erhabenen. Schönheit und Erhabenheit zeigen zwar große Verwandtschaften, sind jedoch scharf voneinander zu trennen. Wie Kant in seiner „Analytik des Erhabenen" unterscheidet auch er analytisch beide Begriffe. [4])

Das Schöne soll durch seine Form gefallen, das Erhabene ist auch an formlosen Gegenständen zu finden; es bewegt unser Gemüt mit seinen Gedanken an das Unendliche. [5]) Hierbei räumt Bobrik sogleich ein, „daß mit der Auffassung des Erhabenen eine Gemütsbewegung verbunden ist," „die natürlich, indem dasselbe uns über das Gemeine hinwegsetzt." [6]) In allem Erhabenen ist für Bobrik die immergleiche Eigenschaft die Größe; sie ist an keine Form gebunden. Diese oft von uns berührte Eigenschaft der Form in dem Schönen erscheint als völlig gleichgültig für alles Erhabene, wenn dieses rein und allein für sich, nur als ein solches, aufgefaßt wird. [7])

1) s. Fechner II, 163 f.; vgl. auch Lipps I, 505—601.
2) Host. S. 21;
3) Vischer „Ästh." I, 345, I 82/146.
4) vgl. Schasler S. 534; Bäumler S. 22.
5) Bobr. S. 119 ff.; vgl. Lipps I, 545.
6) Host. S. 21.
7) Bobr. S. 120/1.

Nach Kant ist das Erhabene das, „was schlechthin groß", d. h. „was über alle Vergleichung groß ist".[8]) Das Erhabene ist ein Mathematisch- und ein Dynamisch-Erhabenes, „je nachdem es eine extensive Größe, als wie Ausdehnung, Dauer, Zahl, oder eine intensive Größe, als wie Stärke, Macht, Kraft, Widerstandsgröße, ist, was den Eindruck der Erhabenheit bestimmt."[9])

Auch Bobrik unterscheidet zwischen extensiver und intensiver Größenschätzung. Die extensive Größenschätzung bezieht er als eine mathematische auf Zahl und Maß und auf ihr komparatives und absolutes Große; sie betrachtet den Inhalt der Größe als aufeinander liegende Massenteile, ohne irgend etwaige Wirksamkeit in Betracht zu ziehen, rein äußerlich oder in das Innere der menschlichen Natur verlegt. Die intensive bezieht sich dagegen auf die Kräfte; keine Kraft aber tritt jemals von selbst in den Kreis des sinnlich Wahrnehmbaren, sondern bleibt immer nur mittelbar zu erkennen. Jede Auffassung von Kräften aber interessiert uns bei weitem mehr als die bloße Betrachtung ruhiger Massen.[10])

„Selbst zum Genuß des Erhabenen gehört, daß es nicht etwas Großes, sondern auch etwas Ausnahmsweises sei; es gehören noch andere Mitbestimmungen dazu."[11]) Das Erhabene, sagt Bobrik, ist dasjenige Große, welches auch die Vorstellung des Unendlichen anregt.[12]) Nach Zimmermann beruht das Erhabene darauf, „daß wir das Unendliche zugleich vorstellen und nicht vorstellen, zu fassen und nicht zu fassen vermögen, um des letzteren willen uns klein und unbedeutend, um des ersteren willen dagegen selbst groß und unendlich erscheinen."[13]) Jede Vorstellung einer Größe ist für Bobrik aber eine Gedankenreihe, deren einzelne Glieder die Teile dieser Größe repräsentieren, und ein Aufenthalt in dieser Reihenentwicklung bringt ein unangenehmes Gefühl, eine Beschleunigung derselben dagegen ein angenehmes Gefühl hervor.[14])

---

8) Eisler S. 366.
9) s. Fechner II, 165; vgl. Zimmerm. S. 402/4; Lotze S. 327; v. Hartm. S. 381.
10) Bobr. S. 121—125.
11) Fechner I, 44.
12) Bobr. S. 124.
13) Zimmerm. nach Fechner II, 164.
14) Bobr. S. 127 f.

Übersteigt nun die Größe jede Vergleichung oder zeigt sich der Gegenstand als erhaben, so steigt auch seine beschleunigte Kraft und mit ihr das Wohlgefallen an solcher Größe.[15]) Die Auffassung der extensiven Größe bildet eine Mittelstufe zwischen der Aufassung der Form und derjenigen der Sachen oder des materiellen Inhaltes. Zur Auffassung der Größe bedarf es einer ähnlichen Totalansicht wie zur Auffassung der Formen, jedoch bleibt die Genauigkeit fort, welche die Lage der einzelnen Teile bestimmt, um die Eigentümlichkeit der Formen zu erkennen.[16])

Dagegen steht fest, daß bei der Schätzung intensiver Größen, also der Kräfte, zwischen der bloßen Auffassung der Zeichen und dem Vorstellen des Bezeichneten oder der intellektuellen Tätigkeit die intensive Erhabenheit so mit bedeutend größerer Gewalt wirken und eben daher auch ein größeres Wohlgefallen erwecken kann.[17])

Bei Vischer verlangt innerhalb der menschlichen Natur das ästhetische Gesetz, „indem das Erhabene der Zeit und des Raumes sich als erschöpft zeigen, eine Form, welche diese beiden ebensosehr setzt und in sich trägt, als auch über sie hinaus ist, indem sie, während sie sich ausdehnt, von sich als einem inneren Einheitspunkt ausgeht und in sich bleibt. Diese Form ist die Erscheinung der Kraft.“[18]) Nach Bobrik kann der Eindruck des Erhabenen nicht nur durch sinnliche Eigenschaften oder Vorstellungen erzielt werden, sondern auch durch vorgestellte geistige Eigenschaften. Unter den sinnlich wahrnehmbaren Veränderungen sind aber die Bewegungen im Raume die anschaulichsten und diejenigen, deren Geschwindigkeit das anschaulichste Maß für die Stärke oder intensive Größe der bewegenden Kraft darbietet. Aber wie die Ortsveränderung, so kann auch eine jede andere Veränderung von uns mit demselben Effekt auf unser Gemüt aufgefaßt werden, nämlich als eine Reihenentwicklung unserer Vorstellungen, unserer inneren Gemütskräfte.[19])

---

15) Bobr. S. 129 f.
16) ebenda S. 141/142.
17) ebenda S. 131 ff.; vgl. Kant bei v. Hartm. S. 381.
18) Vischer „Ästh.“ I, 256 ff. vgl. „Über d. Erh. u. Kom.“ (Krit. Gänge IV) S. 52 f.
19) Bobr. S. 131—136, vgl. Fechner II, 173.

Massen und Kräfte der Natur, wenn sie das Maß zu vergleichender Kräfte überschreiten, bilden das äußere Erhabene; Kräfte des Geistes, bloß von der Seite ihrer Größenschätzung betrachtet, sind das geistige Erhabene. Die Kraft aber, welche ihre Erhabenheit in der Besiegung von Schmerz und Lust zeigt, nennt Bobrik mit Schiller die Willensfreiheit. Neben diese setzt er die Vernunft als die Kraft, welche ebenfalls in den höchsten Regionen unseres Gemütes thronen und, wie die Freiheit im Handeln, so in allem Denken die wahre Würde der Menschheit bezeugen soll. [20])

Wie vereinigen sich nun Schönes und Erhabenes bei Bobrik zu einem Totalgefühl? Die Vorstellung des Unendlichen ist es, deren Anregung dem Erhabenen noch den eigentlichen Zusatz des Wohlgefallens erteilt, wodurch es vor dem bloß Größeren, das durch seine ausgezeichnete Größe auch schon gefallen kann, so sehr hervorgehoben bleibt. Und wie gelangen wir zu der Vorstellung des Unendlichen? Durch die Vorstellung des Raumes; doch gilt die Unendlichkeit nur dem leeren Raum [21]). Auch für Vischer bringt „die scheinbare Unendlichkeit eines Gegenstandes in seiner Ausdehnung" in uns die Vorstellung des Unendlichen, „des Erhabenen des Raumes", hervor [22]). Ein drohendes Gewühl nicht mehr von einander zu sondernder Vorstellungen von mannigfaltigen Farben und verschiedenartigen Gestalten ist unsere Vorstellung des leeren Raumes; es verschwinden neben den übrigen Bestimmungen auch die der Schranke und der Begrenzung, und eine Bewegung, welche in diesem bloß möglichen Raume gedacht wird, scheint an keine Schranke gebunden zu sein. Warum aber das

---

20) Bobr. S. 140—147; vgl. Schiller „vom Erhabenen" (1792). Hier schenkt Bobrik der Betrachtung, die Schiller dem Erhabenen gewidmet hat, einige Aufmerksamkeit. Das Gefühl für das Erhabene ist ein „gemischtes Gefühl; es ist eine Zusammensetzung von „Wehsein", das sich in seinem höchsten Grade als Schauer äußert, und von „Frohsein", das bis zum Entzücken steigen kann (Bobr. 146). „Schiller will lieber von dem Theoretischen = und Praktischen = Erhabenen oder von dem Erhabenen der Erkenntnis und der Kraft sprechen," schreibt Volkelt. „Was er aber sachlich meint, deckt sich mit der Kantischen Unterscheidung." s. Volk. II, 115; vgl. Eisler S. 367.

21) Bobr. S. 148.

22) Vischer „Über d. Erh. u. Kom." (Krit. Gänge IV) S. 35.

23) Bobr. S. 149—154.

Erhabene diesen Gedanken der Unendlichkeit, der Schrankenlosigkeit, leichter hervorruft als irgend eine andere Wahrnehmung der Wirklichkeit, scheint kaum noch einer eigenen Erläuterung zu bedürfen. Die jedes Maß der Vergleichung überschreitende Größe des Erhabenen bringt unsere Gedankenreihen in einen solchen rasch strömenden Fluß, daß sie jeder Schranke der gewöhnlichen Wirklichkeit entfliehen und sich wie ein Strom in das Weltmeer, so in den Gedankenozean der Unendlichkeit ergießen. Das Erhabene gehört stets zum Wirklichen, wenigstens zum wirklich Gedachten; die Unendlichkeit ist aber nur der allgemeine Begriff des schrankenlos Möglichen, auf dessen unbestimmtem Grunde die Phantasie sich vergeblich bemüht bestimmte Umrisse zu verzeichnen [24]).

Das Erhabene begünstigt vielmehr die Phantasie, daß sie ihre Schwingen entfaltet. Hier spricht sich Bobrik gegen die Auffassung Schillers aus, daß die Phantasie das Erhabene nicht fassen könnte. Das Erhabene selbst hat wohl noch niemals die Phantasie überwältigt, sondern höchstens die durch das Erhabene aufgeregte Vorstellungsweise des Unendlichen [24]).

Die Größenauffassung hängt zusammen mit der Formauffassung und mit dem intelektuellen Interesse. Die Geistestätigkeit muß stets unter einer bestimmten Form erscheinen [26]). Diese kann nur den Forderungen der Schönheit ebensowohl unterworfen bleiben, wie die Form irgend einem materiellen Inhalte. Wie nun jede Auffassung extensiver Größen durch eine Form möglich wird, so läßt sich ebenso erkennen, wie auch für diese eine ästhetische Forderung aufgestellt ist; insofern aber intensive Größen in mannigfaltigen Verhältnissen vorkommen können, können auch für sie alle Gesetze der Schönheit in Anwendung gebracht werden. Wenn man sich am kürzesten über die Auffassungsweise ausdrücken will, mit welcher das Schöne beobachtet wird, schreibt Bobrik, so darf man sagen, es gehe die Betrachtung von den äußeren Umrissen der Formen zu deren inneren Kompositionen und Verhältnisse ihrer Bestandteile über, nehmen also einen Weg von außen

24) Bobr. S. 154 f.
25) ebenda.
26) ebenda S. 156/57.

nach innen; will man hingegen den kürzesten Ausdruck für die Auffassungsweise des Erhabenen wählen, so mag man sagen, es gehe die Betrachtung von irgend einem Teile nach dem äußeren Umrisse hin, also mehr von innen nach außen [26]).

Während nun die Natur ihren Zwecken und ihren Kräften nach das Erhabene der Massen ohne Schranken darbieten kann, ist die Kunst durch ihren Zweck und ihre Kräfte in der Darstellung des extensiv Erhabenen ziemlich eng begrenzt. Diese Beschränkung liegt in der unabweislichen Forderung der menschlichen Auffassungsweise der Formen. Ihre einzelnen Bestandteile dürfen nicht zu weit von einander entfernt sein, damit sie mit der zusammenwirkenden Klarheit aufgefaßt werden können, in welcher sie nur den vollen Eindruck ästhetischer Verhältnisse hervorzubringen vermögen; während, wenn die Entfernung zwischen ihnen zu groß und nur eine abwechselnde Auffassung des einen oder anderen möglich ist, aber keine gleichzeitige Vorstellung beider den Kontrast oder die Gleichheit fühlbar macht, je einfacher an sich und je weniger verbunden mit dem aufgeregten Gedankengange schöne Verhältnisse sind und je mehr sie durch eine zufällige Vermischung mit anderen Gedankenreihen in ihrer Eigentümlichkeit gestört und verdunkelt werden möchten, sie um desto mehr der extensiven Erhabenheit zur Unterstützung bedürfen [27]).

Was aber die intensive Erhabenheit anbetrifft, ist in ihrer Darstellung die Kunst weit weniger als bei der extensiven Erhabenheit beschränkt, insbesondere, wenn die geistigen Kräfte zur Darstellung kommen sollen. Jede Kraft erscheint dabei nur als ein Element des schönen Verhältnisses, weil innerhalb der Vorstellung der Kraft keine verschiedenartigen Teile selbst Verhältnisse bilden können [28]).

Haben nun manche Ästhetiker das Ideal der Schönheit nur darin finden wollen, daß Schönheit und Erhabenheit mit einander verbunden sind, so ist zwar jene Bestimmung vollkommen zulässig, wenn die Idealität nach der möglichsten Stärke ihres Eindruckes bestimmt werden soll, weil sich ihre

27) Bobr., S. 158.
28) ebenda S. 159.

Größe, wie ihre Dauer, noch kaum größer denken läßt, als wenn sie aus den beiden unerschöpflichen Quellen der Erhabenheit und Schönheit zusammenfließt. Doch dann möchte der Ausdruck besser in den eines Ideals der Kunst verwandelt werden, da die Schönheit, also auch ihr höchster Grad, das Ideal der Schönheit, auf ganz anderen Eigentümlichkeiten beruht, als denen, welche das Erhabene besitzt. Die Künste nun, die danach streben, ihren Werken den höchsten Grad von Schönheit zu verleihen, werden dann keinen höheren Standpunkt zu erreichen haben, sagt schließlich Bobrik zum Schlusse seiner Betrachtung über das Erhabene, als das Schöne im Gewande der Erhabenheit darzustellen. Aber immer wird dies Streben nach dem Erhabenen sich dem Streben nach dem Schönen unterordnen müssen [29]).

4. Die Ideen der mit dem Schönen und Erhabenen verwandten Begriffe.

Die Ideenlehre der allgemeinen Ästhetik gibt mit ihren Ideen — hier hat das Wort Idee die allgemeine Bedeutung von Begriffen, welche sich an den Kunstwerken darstellen — Vorbereitung zu dem eigentlichen ästhetischen und technischen Teil der Ästhetik und dient der Urteilslehre zur Basis. Schönes und Erhabenes tragen die allein ästhetischen Wirkungen unter der Herrschaft des kontemplativen und ästhetisch gerichteten Interesses als ihre Hauptmerkmale in sich. Sie gehören dem eigentlichen Ästhetischen an. Die mit ihnen verwandten Begriffe sind nur zu dem Technischen der Kunstwerke zu rechnen. Man sollte diese Begriffe, welche dem Schönen und Erhabenen durch Ähnlichkeit des Eindrucks nahe stehen oder gerade entgegengesetzt sind, kennen, um sie nicht mit dem Zweck der Kunstwerke zu verwechseln und den von ihnen gebildeten technischen Teil von dem ästhetischen zu unterscheiden. Sie sollen mit dem Schönen in der Kunst absichtlich verbunden werden, um den Kunstwerken Gunst und Interesse zu verschaffen; daher haben sie die größte Wichtig-

29) Bobr. S. 160/161.

keit für den schaffenden Künstler, dem sie Hilfsmittel zur Darstellung seiner Ideen i. e. S. sein sollen [1]).

Mit der Betrachtung dieser dem Schönen und Erhabenen nahestehenden Begriffe kommen wir bei Bobrik zu einer der reizvollsten Aufgaben, die er sich in seiner Ästhetik gestellt hat. Die allgemeinen ästhetischen Normen, die wir bis jetzt einer Untersuchung unterworfen haben, bilden die Grundlage, von der aus wir in den Reichtum des Besonderen und Eigenartigen seiner Ästhetik dringen wollen [2]). Bobrik entwickelt diese Ideen in Anwendung der beiden logischen Einteilungsgründe des Gegensatzes und der Ähnlichkeit für Schönes und Erhabenes, und nach ihrer Bedeutung, die sie für seine Ästhetik haben, gibt er ihrer Behandlungsweise einen entsprechenden Umfang.

a. In der ersten Gruppe dieser ästhetischen Hilfsbegriffe faßt Bobrik die zusammen, die dem Schönen am nächsten verwandt sind, und in deren Mitte sich die Anmut befindet. Unter allen angeführten Begriffen ist das Hübsche dem Schönen am nächsten stehend und nur dem Grade des konstrastierenden Verhältnisses nach von ihm geschieden; es ist dasjenige Wohlgefällige, welches zwischen dem Schönen und Gleichgültigen liegt. In der Kunst pflegt sich das Hübsche an einem Gegenstande zu finden, wo es in seinem am meisten betrachteten Teil als schön, in den übrigen Teilen als gleichgültig sich darstellt. Wichtiger für die Ästhetik ist das Reizende; es ist das mit sinnlicher Annehmlichkeit gemischte Schöne. Es darf der Reiz nur Mittel bleiben, um dem Kunstwerk längeren und vielseitigeren Beifall nicht zu entziehen. Wo dieser als Schönheit in der Bewegung auftritt, da geht das Reizende in Anmut und Grazie über. Külpe sieht die „Anmut als Schönheit maßvoll bewegter Formen", mit der Gebärde liebenswürdiger Leichtigkeit und erfreulich beherrschter sympathischer Kraft [3]). Anmut ist das, „was mit sanfter Macht auf uns eindringt", schreibt Lipps [4]). Bobrik unterscheidet hier genauer

1) Bobr. S. 162 f, 336.
2) vgl. auch Volkelt II, 3.
3) Külpe S. 166; vgl. Volkelt II, 195, f. 217 ff.
4) Lipps I, 575 f.

Anmut von Grazie. Die Anmut im engeren Sinne zeigt sich in der ruhenden Feinheit, Zartheit, Sanftheit, hingegen die Grazie in der Bewegung der feinen Formen, zarten Kräfte und sanften Äußerung derselben. Er wendet sich gegen Schiller, der die Anmut mit Grazie identifiziert und bei dem sie in der Harmonie zwischen dem Geistigen und Körperlichen liegt [5]); doch ließe sich, sagt er, die dort ausgesprochene Ansicht mit der von ihm selbst gegebenen Erklärung leicht vereinigen. Beschränkt sich nun nach Vischer der „Stoff auf ein Geringstes, so geht die Grazie in Zierlichkeit und Niedlichkeit über“ [6]). Bobrik nennt das Hübsche in kleiner Form das Niedliche, sein Merkmal ist das der Kleinheit. Ragt indessen die Absicht des bloßen Scherzes bei der Anwendung niedlicher Formen besonders deutlich hervor, wird es zum Tändelnden. Wie das Niedliche mehr eine Nachgiebigkeit der echten Kunst gegen anderweitige und momentane Stimmungen des Künstlers wie der Kunstliebhaber ist, so gilt dieses noch mehr von dem Zierlichen oder auch Gezierten. Es ist ein mit schönen Nebensachen absichtlich umgebener Gegenstand. Doch für die Ästhetik bleibt die Zierde nur zulässig, wo der Hauptgegenstand schön ist. Das Nette tritt fast wie sein Gegenteil auf. Die Nettigkeit nämlich bleibt diejenige Eigenschaft eines Gegenstandes, bei der auch seine unbedeutendsten Teile mit Sorgfalt bearbeitet und in die möglichst gefälligste Form gebracht sind [7]).

b. Frei von diesen Verzierungen bleibt die Einfachheit. Bobrik stellt sie der Erhabenheit, dem Reize der sinnlichen Annehmlichkeit um so näher, als die Massenaufregung des Kolossalen weiter abgerückt ist. Von den mit Einfachkeit darzustellenden Begriffen ist derjenige der Größe am leichtesten in seiner Verwandtschaft mit dem Erhabenen zu erkennen. Die Größe steht der allgemeinsten und namentlich äußeren Bedeutung nach in demselben Verhältnisse zur Erhabenheit wie das Hübsche zum Schönen, d. h. also, daß ein

5) vgl. Schiller „Anmut und Würde“.
6) Vischer „Ästhet.“ I, 197.
7) Bobr. S. 166—182.

geringerer Grad der Erhabenheit die Größe bildet. Was die geistige Größe anbetrifft, so zeigt sich dieselbe als ein Verhältnis ästhetischer Natur von Charakteren. Die Verhältnisglieder sind Größenbestimmungen des Willens. Das Kolossale bezeichnet das Äußerlich Große [8]). Kolossalität kann nur solchen Gegenständen beigelegt werden, schreibt Bobrik, welche einerseits einer bestimmten Art organischer Naturbildungen angehören und demnach einer bestimmten Form unterworfen sind, andererseits das gewöhnliche Maß dieser Form in irgend einem Grade überschreiten, ohne jedoch über das Unermeßliche des Erhabenen hinauszugehen.

Eine andere Gestaltung des Erhabenen finden wir bei Bobrik, wenn wir uns auf das sittliche Gebiet begeben. Das Edle enthält den Gegensatz zum Gemeinen, wo dieses bald das gewöhnliche, bald das niedrige Mißfällige bedeutet, sodaß das Edele, um zu dieser Bedeutung den Gegensatz zu bilden, Ungewöhnlichkeit und Gefälligkeit enthalten müßte. Edeler Stolz, Edelmut und Edelsinn liegen ihm zugrunde. Freie Selbstbeherrschung vereinigt mit Milde bestimmt das Geistig-Edle [9]). Inwieweit sich der geistige Adel in den anerkannten Besitz von allgemeiner Achtung zu setzen weiß, insofern erscheint die Würde als die nach außen gerichtete Wirkung des Edlen. „Wie die Anmut der Ausdruck einer schönen Seele“ ist, so ist für Schiller „die Würde der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung“ [10]). Würde zeigt sich in dem deutlichen Ausdruck einer völligen Angemessenheit zu einem ernsten Zweck, sodaß jeder Gedanke an einen niedrigen Zweck zurückgehalten bleibt [11]). In dieser Vorbereitung der innersten Gemütskräfte zeigt sich das Feierliche. Die Feier des Gemütes zeigt sich am natürlichsten in der religiösen Stimmung. „Diese Sonderheit des Erhabenen entsteht, wenn wir die übermäßige Kraft nach der Richtung des Religiösen hin sich entfalten las-

---

8) vgl. Volk. I, 123 ff. Volkelt fügt das Kolossale als dritte Art dem „Formlos — Erhabenen“ zu.

9) nach Vischer „Ästh.“ I, 289: „Diese Gewohnheit der geistigen Herrschaft über sich und dadurch über andere heißt in ihrer Erscheinung Würde“.

10) Zitat nach Zimm. S. 526 f; Bobr. S. 193 ff.

11) vgl. Volkelt II, 184 f;

sen", sagt auch Volkelt [12]). Möglichst geringer Wechsel und langsamer Fortschritt der zu dem Haupteindruck hinführenden Gedanken oder der dazu hinführenden Gegenstände sind die beiden Hauptmerkmale des Feierlichen. Wir sehen hier bei Bobrik diesen Bedeutungen nach das Feierliche fast in demselben Verhältnis zur Würde und zum Erhabenen stehen, wie die Zierde zum Anmutigen und Niedlichen, mit dem Unterschiede, daß die Zierde zugleich mit dem verzierten Gegenstande auftritt, das Feierliche aber vorbereitend dem Hauptgegenstande vorangehen muß, wenn es auch nachher ihn begleitend fortdauert. Mehr aber noch stimmt das Prächtige mit dem Verhältnisse der Zierde zusammen, indem es die glanzvolle Zierde selbst bedeutet; Schiller nennt „die Pracht das Feierliche für das Auge". Nach Vischer heißt eine „vorzüglich intensive Kraft", „wenn sie zu ihrer Verherrlichung andere wertvolle Naturgegenstände um sich versammelt, prächtig, in ihrer gemäßigten Bewegung majestätisch und, wenn sie durch diese eine noch höhere Kraft anerkennt, feierlich" [13]). Bobrik schreibt: Der höchste Grad der Würde ist das Majestätische, umgeben von dem Feierlichen und Prächtigen. Es bleibt aber auch die wahre Majestät ohne Pracht und Feierlichkeit die überwältigende Würde. Kommt in einer äußeren Erscheinung zum Ausdruck, daß eine übermäßige Kraft sich in festem, seiner selbst sicheren Herrschen bestätigt oder doch auf ein solches Herrschen angelegt ist, dann ist die majestätische Erhabenheit vorhanden [14]).

c. Hat Bobrik in den vorangehenden Gruppen die objektiven Eigentümlichkeiten der Begriffe in Beziehung zum Schönen und Erhabenen gesetzt, so sind die Begriffe des Pathetischen, Rührenden, Empfindsamen, Romantischen und Wunderbaren, des Furchtbaren, Gräßlichen und Ungeheuren — von denen die vier ersteren mehr dem Schönen als dem Erhabenen, obgleich auch mit diesen vereinbar, die drei letzteren nur dem

---

12) ebenda S. 188.

13) Vischer I, 261 ff.

14) Volkelt II, 187 f.; Fechner II, 165; Bobr. S. 182—202.

Erhabenen beigemischt werden können — bei weitem mehr bestimmt und durch subjektive Bedingungen des auffassenden Gemütes bezeichnet [15]).

Unter allen Gefühlen ist das des Schmerzes das älteste und mächtigste, darum zu ihm und seiner Veredlung sich die Kunst so früh gewendet und in der Darstellung des Pathetischen einen so großen Kreis ihrer Werke aufgestellt hat. Das Pathetische weist immer auf das Leiden hin; es zeigt einen mit Selbstbeherrschung ausgeführten Kampf gegen die Gewalten des Leidens, sodaß man sagen möchte, es sei das würdevolle Leiden. Das Rührende oder auch Sentimentale ist dem Pathetischen nahe verwandt, daß es für gewöhnlich mit diesem verwechselt wird [16]). Rührung ist auch nach Kant „ein Reiz und gehört der inneren Empfindung an“ [17]). Feinheit, Zartheit und Sanftheit, wenn sie sich mitten im Leiden zeigen, bringen die sanften Regungen der Rührung oder das anmutige Leiden hervor. Die Rührung fällt nach Volkelt“ sowohl unter das geschwächte, wie unter das gehobene Lebensgefühl“ [18]). Das Rührende ist für Bobrik ein milderes Leiden, welches sich ohne Anstrengung einer edleren Kraft von selbst in Wohlgefühl auflöst. Diese Auflösung findet bei dem Pathetischen nicht statt. Das mit ihm nah verwandte Sentimentale oder Empfindsame hat einen rechtfertigenden und einen tadelnden Sinn. Sein tadelnder Sinn liegt in der ungetrübten Weise, auch den gleichgültigsten Seiten des Lebens eine Rührung abgewinnen zu wollen; der rechtfertigende läßt sich in demselben Verhältnis zum Rührenden auffassen, wie die Niedlichkeit zum Schönen, so daß im geringeren Umkreise und in milderen Regungen des Gefühls diese Schattierungen des Rührenden angewendet sind. Das in seinen kleinsten Nebenteilen und selbst in seinen gefälligen Umgebungen Rührung Erweckende ist das Empfindsame.[19]) Das Wunder-

15) Bobr. S. 164.
16) vgl. Vischer „Ästhet.“ I, 287.
17) Zitat nach Schasler S. 537.
18) Volk. II, 277 ff.
19) Bobr. S. 209. Das Rührende und das Sentimentale wirken mit ihrem Inhalte und nicht mit ihrer Form, daher können sie niemals zum Zwecke der eigentlichen Kunst, sondern immer nur zum Mittel derselben benutzt werden.

bare in seiner ursprünglichen und einfachen Bedeutung ist das aus Naturgesetzen nicht Erklärliche. Die Vermischung des Wunderbaren mit dem Empfindsamen, ebenso des Rührenden mit dem Furchtbaren tragen zu der mannigfaltigen Mischung dessen bei, was mit dem Namen des Romantischen bezeichnet zu werden pflegt [20]). Das Wohlgefühl, welches sich unbestreitbar bei der Wahrnehmung des Wunderbaren findet, ist demjenigen des Erhabenen sehr nahe verwandt. Hier kommen wir bei Bobrik zurück zum Erhabenen. Das Furchtbare erregt ein dem ästhetischen Wohlgefallen völlig fremdes Gefühl. Das „Erhabene der Kraft" erscheint im allgemeinen bei Vischer auch als Furchtbar [21]). Es kann das Furchtbare immer nur als Hilfsmittel zur Erregung eines Interesses, welches um seiner Lebhaftigkeit willen dem Hauptzweck entspricht, als zulässig im Gebiete der Kunst erscheinen. Das lebhafte Gefühl, in das uns das Furchtbare versetzt, muß sich in der Bewunderung für das Pathetische oder Erhabene auflösen. Das Furchtbare, das durch seine Verzerrung und durch seine Gegenwart Grausen Erregende, ist das Gräßliche oder Schreckliche, wenn es mit seiner furchtbaren Gegenwart plötzlich eintritt [22]). Wird das Gräßliche mit dem Wunderbaren vermischt, so ergibt sich das Ungeheure, und zuweilen benennt man das Gräßliche in kolossaler Gestalt, ohne die Mischung des Wunderbaren, als das Ungeheure oder Entsetzliche [23]).

d. Streng getrennt von dem eigentlich Ästhetischen zeigen sich im Tragischen zum großen Teil die Eigenschaften vereinigt, die wir als dem Erhabenen nahestehend betrachtet haben. Was jemals mit voller Bedeutung dieses Wortes von der Zaubermacht der Kunst gesprochen werden darf, das ist bei der Betrachtung des Tragischen die lebenbeherrschende Gewalt,

20) Bobr. S. 210; Die immer in den Gemütern fließende Quelle dieser Eigentümlichkeiten des Kunstgeschmackes sind das Christentum und Rittertum. Die aus beiden hervorgegangenen Gewalten sind: Glaube, Liebe und Ehre.

21) Vischer „Ästhet." I, 256; vgl. Volkelt II, 148 ff.

22) Vischer I, 265. „Dieses Bild der allgemeinen Zerstörung steigert das Häßliche zum Gräßlichen, welches Lessing als ekelhaftes Schreckliche bestimmt, und dieses ist unter derselben Bedingung wie das Häßliche überhaupt im Schönen berechtigt." vgl. Volkelt I, 159 ff.

23) Bobr. S. 202—224.

mit welcher die tragische Kunst die Schattenseiten des Lebens, den Schmerz, zur Quelle des reinsten und höchsten Vergnügens verwandelt. Lipps schreibt: „Hiermit ist nun das Grundwesen aller Tragik bezeichnet, der allgemeine Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ [24]).

Das Tragische ist für Bobrik eine der vielen Arten, das Schöne darzustellen: nämlich es vor unseren Augen aus einem minder Schönen, durch dessen scheinbare Vernichtung, hervorgehen zu lassen. Drei Elemente erheben sich als die Hauptbestandteile des Tragischen: Die frühere Form, ihr Untergang und die neue edlere Form. Die Kräfte aber, welche zur Verwandlung, zur scheinbaren Zerstörung treiben, können ebenfalls von dreifacher Art sein; sie liegen entweder in den Hauptcharakteren selbst, in ihren menschlichen Leidenschaften, oder in den umgebenden Charakteren, mit denen jene zu kämpfen bekommen, oder endlich in der ganzen Verkettung der Begebenheiten, dem Schicksal, und die allmächtige Wirksamkeit dieser Kräfte in einem regelmäßigen Laufe zu entwickeln, ist die Hauptaufgabe der tragischen Kunst. Sie bildet auf der einen Seite eine Welt des menschlichen Willens und Handelns, aber mit der in der menschlichen Natur von ihr einmal unzertrennbaren, wirkenden Kraft der Notwendigkeit; auf der anderen Seite dagegen bildet jenes Ewige und Notwendigste das Edelste und Innerste der wahren Menschheit, und die idealistische Natur derselben bildet sich durch die Gesetze der Notwendigkeit. Diese Gesetze der Notwendigkeit der unvertilgbaren, edelsten Gestaltung der Menschheit, zu zeigen, ist die milde und heilbringende Pflicht der tragischen Kunst [25]). Daß ihre Darstellungsweise bei Bobrik einen so großen Vorrang erhalten hat und auch mußte, als die erhabenste dargestellte Idee des Schicksals, namentlich wenn dasselbe als Vorsehung gedacht wird, das liegt in der unvermeidlichen Dauer verbunden. Das Schicksal erscheint als das zusammenhängend Ge-

24) Lipps I, 565.

25) Schiller und Schlegel haben das Tragische als das sich aus dem Widerstreit der Notwendigkeit und Freiheit ergebende Gleichgewicht sehen wollen. vgl. Schiller „Über den Grund d. Vergnügens an tragischen Gegenständen“ u. „Über die tragische Kunst“. Schlegel „Vorles. über dramat. Kunst u. Literatur“. Schelling „Philos. d. Kunst“. Werke Bd. V.

webe bald neben, bald mit, bald scheinbar gegen einandergehender Entwicklungen, welche aber sämmtlich zur Veredlung aller integrierender Teile dieses ganzen Zusammenhanges führen. Hier liegt für Bobrik der so unzertrennbare Zusammenhang der Schicksalsidee mit der Tragödie [26]).

Das Leiden, das Mitleid und die Furcht sind die Quellen, welche dem Tragischen seinen Charakter verleihen. Diese scheinbar zerstörenden Kräfte können mit dem ganzen Aufwande des Romantischen, des Wunderbaren, des Furchtbaren, Gräßlichen und Ungeheuren und des Kolossalen geschmückt sein, wenn ihnen gegenüber nur das Edle und Wundervolle die disharmonischen Gefühle, die dadurch erweckt werden, in ein harmonisches, großartiges Wohlgefühl aufzulösen vermögen [27]).

e. Nach Lipps vereinigen sich das Leiden und das Komische darin, „eine Negation zu sein; an sich betrachtet sind sie ein Häßliches“ [28]). Als einfache, gerade Gegenteile des Schönen und Erhabenen weist Bobrik dem Häßlichen und auch dem Niedrigen den Platz zwischen dem Tragischen und Komischen an, die aber dennoch, trotz dieses offenbaren Gegensatzes, zur Erreichung bestimmter ästhetischer Zwecke von geübter Künstlerhand angewendet werden dürfen [29]).

Das Häßliche haben wir schon früher bei Bobrik bei der genauen Bestimmung des Schönen dadurch in seiner Eigentümlichkeit erkannt, daß es eine solche Vereinigung kontrastierender Teile ist, welche dem Auffassenden ebensoviel Gegensatz als Vereinbarkeit dieser Teile zugleich darstellt und sein Gemüt dadurch in die disharmonischen Schwankungen und in das aus ihnen hervorgehende unangenehme Gefühl ver-

---

26) vgl. Vischer I, 315 „Diese ganze Bewegung heißt das Schicksal oder das Tragische“. Die Lehre vom Erhabenen geht von der Erhabenheit des sittlichen Willens im Subjekt unmittelbar zum Tragischen über.

27) Bobr. S. 225—246.

28) Lipps I, 593.

29) Lipps I, 595 f; Das Häßliche kann Vermittler des Schönen sein; „es gibt dabei dem Schönen eine qualitative Eigenart“. Vischer schreibt: „Weiße (Ästhet. d. Häßl.) hat das Verdienst, dem Häßlichen den Ort, der ihm gehört, nämlich auf dem Übergange vom Erhabenen zum Komischen angewiesen zu haben.“ (I, 362). Vischer selbst stellt das Häßliche zwischen Furchtbar und Lächerlich, „dieses hat auch schon Lessing zuerst ausgesprochen.“ (Vgl. I, 261 f, 275, 278 f, 360 ff, 364, 368 ff; II, 17 f).

setzt [30]). Das Häßliche, also auch an sich Mißfällige, bleibt insofern in den Künsten anwendbar, als es selbst gesucht oder auch nur zugelassen werden kann. Wenn es jemals gesucht wird, so ist es in der Verfolgung eines tragischen oder komischen Zweckes. Die tragische Kunst hat keine anderen Mittel, als das Untergehende von seiner mißfälligen Seite, es als ein Häßliches zu zeigen. Ein anderer Zweck des Tragischen kann auch für die Herbeirufung des Häßlichen darin liegen, durch den Kontrast mit ihm das Schöne desto höher glänzen zu machen. Für das Komische hat dagegen das Häßliche einen bestimmteren, unmittelbaren Wert. Lächerliches und Komisches bestehen in der Täuschung der Erwartung auf eine unschädliche Weise; die Erwartung wird durch das Schöne erregt und auf eine schmerzlose Weise durch das Auftreten des Häßlichen getäuscht. Soll das Häßliche nun aber nur an den Kunstwerten als zugelassen angesehen werden, dann nur aus dem Grunde, daß durch seine Aufnahme kein vorwiegendes Mißfallen erweckt werden kann, wo der Blick gleichsam darüber hingleitet und zu einer höheren Schönheit erhoben wird. Schlegel gesteht auch geradezu ein, daß „selbst in der höchsten Stufe des Häßlichen noch etwas Schönes enthalten sei“ [31]).

Bobrik warnt vor einer Verbindung mit dem Ekelhaften, die dem Häßlichen ebenso unzulässig ist wie dem Niedrigen, so oft sie in der Mitte positiv ästhetischer Hilfsmittel auftreten können. Psychologisch und physiologisch ist der Ekel die durchdringende, unangenehme Empfindung, welche dann entsteht, wenn ein Gegenstand durch einige seiner unveränderten Merkmale an den Genuß erinnert, den wir von ihm zu erhalten pflegen, dagegen durch andere, in seiner jetzigen Erscheinung hervorragende Eigenschaften diesen Genuß plötzlich zurückstößt.

Das Niedrige wird sowohl dem Erhabenen, wie dem Edlen und Würdevollen entgegengesetzt; das Gemeine, von diesen unterschieden, ist Mangel des Geistreichen und Edlen und entspricht nur dem rohen Naturtriebe. Dagegen niedrig

30) Bobr. S. 51.
31) Nach Zimm. S. 587; vgl. v. Hartm. S. 367 ff.; „Philos. des Schönen“ (1887) S. 219, 255 f.

ist alles, was neben seinen bloßen Naturtrieben auch noch kraftlose Schlechtigkeit der Gesinnung daneben hält. Hier unterscheidet Bobrik das Niedrige oder das Gemeine der Gesinnung von dem Gemeinen der Handlung und Situation. Jenes ist durchaus unzulässig für die ästhetische Darstellung, weil es dem Ekelhaften nahekommt; das Gemeine der Handlung und Situation sind beide für das Komische, aber die Situation nur für das Tragische anwendbar.

Aus allem geht klar bei Bobrik hervor, daß er das Häßliche und Gemeine nur da als Elemente des Kunstwerkes zu verwenden gestattet, wo sie Bestandteile eines deutlichen Kontrastes sein können und dann nicht aufgesucht, sondern nur zugelassen werden dürfen. Immer aber werden beide an sich unästhetischen Elemente mit einem solchen Umkreise aufgeregter Interessen umgeben sein müssen, daß weder die Vertiefung in das Häßliche und Gemeine dem Beobachter möglich bleibt, noch auch das gegenüberstehende Glied des ganzen Kontrastes zu sehr das Gemüt allein für sich in Anspruch nimmt. Das umgebende Interesse muß, indem es beide Glieder des Kontrastes um ein Weniges zurückdrängt, seine gleichschwebende Auffassung für den Totaleindruck des ganzen Kontrastes vorbereiten.[32])

f. Im Lächerlichen und Komischen findet Bobrik die Elemente, die einen sichtbaren Eindruck auf unser Gemüt machen, den der Künstler zur gefälligen, anregenden Begleitung dem rein ästhetischen Eindruck des eigentlich Schönen beifügen kann. Beide Begriffe sind dadurch geschieden, daß wir unter dem Lächerlichen das durch seine bloße Eigentümlichkeit, ohne absichtlich zu diesem Zweck gesucht und gebildet zu sein, zum Lachen Reizende verstehen, unter dem Komischen aber das mit Absicht gesuchte und nach bestimmten Kunstzwecken geordnete und geformte Lächerliche begreifen.

---

32) Bobr. S. 246—257: Vgl. Vischer „Ästh." I, 408: Das Gemeine und Niedrige kann auf zwei verschiedenen Punkten hervorbrechen, um dem Erhabenen den Fall zu bereiten: entweder als äußerer Zufall durch einen Zusammenstoß, der von dem erhabenen Subjekt nicht vorhergesehen werden konnte oder von innen durch eine wirkliche Besinnungslosigkeit des letzteren (vgl. § 166, 168).

Gewöhnlich sind es angenehme Gefühle, welche sich von innen heraus im Lächeln und Lachen zu äußern pflegen. Lächerlich ist, was eine Erwartung durch Ungereimtheit oder Geringfügigkeit auf schmerzlose Weise täuscht. „Harmlose Lösung in entgegengesetzter Richtung wirkt heiter-komisch," sagt auch Külpe.[33]) Der Versuch der Erklärung ist bei Bobrik rein psychologischer Art.[34]) Er unterscheidet drei Bestandteile des Vergnügens am Lächerlichen. Erstens, das Auf- und Niedersteigen von der Vorstellung des Erwarteten; zweitens, den durch das Täuschende angeregten neuen Gedankenlauf; und drittens die durch den Kontrast der beiden Glieder hervorgebrachte Bewegung. Nur wenn der Kontrast zwischen Erwartetem und Dargebotenem im Lächerlichen klar wird und gegenwärtig bleibt, wird der eigentliche Genuß an demselben hervortreten können. Beide Glieder dieser Reihe müssen zur Auffassung des Kontrastes sichtbar sein. Das Erwarten, oder besser die Vorstellung des Erwarteten, kann durch den plötzlichen Eintritt der täuschenden Vorstellung für Augenblicke unter die Schwelle des Bewußtseins getrieben werden, aber die Verbindung des Erwarteten mit dem Erwartung Erregenden hebt es immer von neuem empor. In diesem Spiel der Vorstellungen liegt der eine Teil des Vergnügens am Lächerlichen, der andere in der sprungweisen Anregung der Aufmerksamkeit durch das unerwartete, hier kontrastierende Glied der Komposition.[35]) In solchen Augenblicken des Bewußtseins, in denen das Erwartete durch die Hülfe des Erwartung Erregenden sich eben wiederholt, wird der Kontrast zwischen ihm und dem täuschenden Gliede am fühlbarsten, und ähnlich wie vorher die Aufmerksamkeit von dem Auf- und Niedersteigen des Erwarteten schwingend, aber der Tiefe nach in Bewegung gesetzt wurde, wird sie in dem gleichzeitigen Vorstellen der beiden kontrastierenden Glieder schwingend gleichsam der horizontalen Richtung nach in Bewegung gesetzt, um schwan-

33) Külpe S. 175 f.
34) Auch Kant erklärt das Komische und Lächerliche nicht metaphysisch, sondern psychologisch. Vgl. Schassler S. 556.
35) Bobrik braucht hierfür den Ausdruck der schwingenden Aufmerksamkeit, der den Kantischen Ausdruck von den schwingenden Körpersaiten, worin das körperliche Vergnügen liegen soll, entschuldigen soll. (S. 271.)

kend, bald dem einen Gliede, dem Erwarteten, bald dem anderen Gliede, dem Täuschenden, zugewandt zu sein. [36])

Das Lächeln wie das laute Lachen sind nur Zeichen und Wirkungen von der geringeren und stärkeren Schwingung. Nach Kant entsteht das Lachen „aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts." [37])

Das Launige ist nun dasjenige Lächerliche, dessen Kontrast durch eine willkürliche Ansicht und Zusammenfassung an sich nicht lächerlicher Gegenstände besteht. Die gute Laune ist die Leichtigkeit des Gemütes, sich mit Willkür in diejenige Stimmung hineinzuversetzen, welche die partiellen Bilder des Schicksals in lächerlichem Zusammenhange sieht und dadurch die Fröhlichkeit des eigenen Inneren und die der anderen hervorbringt; die böse Laune ist dagegen die der willkürlichen Kraft ermangelnde, habituell gewordene Stimmung des Gemüts, das den partiellen Auffassungen des Schicksals nur Schmerzen erregende Seiten abzugewinnen weiß. Zu dem Auffinden der zwar willkürlich, aber doch irgend einer Wahrscheinlichkeit gemäß gewählten Erwartung, bedarf der Launige des Witzes [38]).

Dem Witz setzt Bobrik den Scharfsinn entgegen als dasjenige Talent, welches auch da noch Verschiedenheiten, ja sogar noch Gegensatz bemerken kann, wo sonst nur Ähnlichkeit, vielleicht sogar scheinbare Gleichheit erkenntlich ist. Das erfundene Lächerliche gehört dem Witz, das aufgedeckte Lächerliche dem Scharfsinn. [39]) Die Mischung von Witz und Scharfsinn, angewendet auf das Lächerliche und von tragischer Ansicht, ist das Humoristische. Humoristisch ist die zugleich tragische und komische Auffassung des Schicksals. [40]) Das ist der wahre Humor, welcher die Lächerlichkeit der

---

36) Vischer „Über das Erh. u. Komische (Krit. Gänge IV) S. 124; vgl. Jean Paul, ebenda S. 124.
37) Bobr. S. 271 ff; vgl. Schassler S. 556.
38) Vischer sieht in der Laune oder dem „naiven" Humor die unterste Stufe des Humors. („Ästh. I, 499 ff.) Der Witz ist das „subjekt. Komische" oder „das Kom. des Verstandes oder der Reflexion" (I, 451 ff; „Erh. u. Kom." Krit. Gänge IV, 134).
39) Vgl. auch Volkelt II, 502.
40) Vgl. Vischer, „Ästh." I, 481 ff; „Der Humor oder das absolut Komische"; Krit. Gänge IV, 110, 142 ff.

menschlichen Überspannung in ihrer Erwartung zeigt und daneben auch die, selbst überspannter Hoffnung fühlbaren Schmerzen durchblicken läßt. Witz und Scharfsinn sind jedoch die unerläßlichen Nebenbedingungen. Ohne diese kann die offene, naturgemäße Ansicht selbst zum Gegenstand des Belächelns werden, wenn sich diese unbefangen äußert; es entsteht dann das Naive.[41]) Mit diesem sind das Bizarre und das Baroque eng verwandt. Bizarr ist das durch Sonderbarkeit lächerlich gewordene Erhabene. Wo das Erhabene fehlt und die Sonderbarkeit aus bloßer Neigung zum Sonderbaren entstanden ist, findet sich das Baroque; es ist das durch diese Sonderbarkeit lächerliche Gewöhnliche. „Die Laune ist der Boden des Scherzes, das Erzeugnis der Laune ist der Scherz", schreibt Volkelt.[42]) Nach Bobrik ist das Scherzhafte offenbar das zur fröhlichen Belebung der Unterhaltung absichtlich herbeigeführte Lächerliche. „Wenn der Scherz auch begrifflich von Witz unterschieden ist, so kann sich der Launige dann doch in gewissem Maße auch des Witzes bedienen."[43]) Streift der Scherz zum Häßlichen und Gemeinen über, so wird das Possenhafte daraus. Der Scherz ist auf unpersönliche Gegenstände gerichtet, der Spaß macht stets eine Person zum Gegenstande, an welchem sich zur Belustigung der übrigen die lächerlichen Seiten hervortun müssen. Das naiv Possenhafte ist das Possierliche.[44])

g. Mit dem Komischen endlich beschließt Bobrik die Reihe der ästhetischen Hilfsbegriffe und zeigt uns, inwieweit durch seine Erwartung erregenden, erwartenden und täuschenden Eigentümlichkeiten das Lächerliche auf das Schöne zur Anwendbarkeit kommt. Das Komische darf nicht als Gegenglied des Erhabenen, wie es Vischer und Jean Paul tun, aufgefaßt werden.[45]) Mit dem Tragischen hat das Komische „die Kon-

41) s. Lipps I, 580; Vischer I, 383, II, 581.
42) Volk. II, 542.
43) ebenda S. 543.
44) Lipps I, 582 f, vgl. „Über Komik u. Humor"; Vischer I, 441 ff, „objekt. Komische oder Posse"; Bobr. S. 258—282.
45) Vischer „Ästh." I, 358 ff; „Über d. Erh. u. Kom. (Krit. Gänge IV) S. 190 f. „Das Erhabene wird nicht geleugnet"; „das Erh. und das unendlich Kleine spielen miteinander, und dieses Spiel ist das Komische." Nennt

flikthaltigkeit gemeinsam.“ [46]) Glaube an das Schicksal und Versöhnung mit demselben, schreibt Bobrik, dies ist das große Ziel des Lebens, des Tragischen; das Komische versöhnt ebenfalls mit dem Schicksal, nur auf die eigentümliche Weise, daß es das Untergehende in seiner Schwäche zeigt. [47]) Das Komische ist das mit dem Schönen vermischte Lächerliche. Die Verbundenheit des Schönen mit dem Lächerlichen kann in bloßer gegenseitiger Begleitung oder auf die Art gebildet sein, daß das Schöne in den Bestandteilen oder in der ganzen Komposition liegt. Bobrik unterscheidet zwischen dem Hoch- oder Feinkomischen und dem Niedrigkomischen. Das Niedrigkomische ist so zu bestimmen und zu erkennen, je nachdem die Elemente des lächerlichen Kontrastes mit den höheren oder niedrigeren Kräften des Vorstellungsvermögens aufgefaßt werden können. Das Hochkomische erhält seinen Inhalt aus den höheren Regionen der darstellbaren Gegenstände, hingegen das Feinkomische seinen Namen der geringeren Deutlichkeit verdankt, sodaß es einer geübteren, leicht erregbaren Auffassungsgabe bedarf, um den darin enthaltenen Kontrast zu erkennen.

Das Groteske ist das Komische, welches das Wunderbare mit diesen beiden Arten des Komischen verbindet, und zwar ragt es dadurch von anderen Arten am meisten hervor, daß es den regellosesten Flug der Phantasie erlaubt und die mannigfaltigsten, verschiedenartigsten Bestandteile zum komischen Effekt vereinigt. [48]) Neben diesem findet sich die Karikatur als die am kenntlichsten vielen anderen Künsten, außer der Poesie zugängliche Art des Komischen. Ihr ausgezeichnetes Merkmal ist die Übertreibung, und zwar ist diese bei demjenigen Teile der komischen Komposition, welcher die aufgeregte Erwartung täuschend vertritt und den eigentlich wirksamen Kontrast bildet, angebracht. Das umgekehrte Ideal

---

Jean Paul den Humor „nur umgekehrtes Erhabene“, so gilt für Vischer dieses vom Komischen überhaupt. J. Paul „Vorsch. d. Ästh.“ § 28.

46) Volk. II, 304, 554.

47) Bobr. S. 246.

48) Analog schreibt Vischer (Üb. d. Erh. u. Kom. (Krit. Gänge IV) S. 132): „Das Komische kann wie das Erhabene auch phantastisch behandelt werden. Dem Wunderbaren als dem phantastisch Erhabenen der Natur entspricht als phantastisch Komisches der naiven Gattung das Groteske.“

zeigt sich da in der Karikatur, wo Gemeines und Häßliches mit in das Kunstwerk hineingenommen werden, wo das an sich Unästhetische eigentlich dadurch, daß man es zum augenfälligen Übermaße vergrößert, schon etwas von seinem mißfälligen Charakter verliert, indem die unerwartete Übertreibung statt des sonstigen Unwillens Lächeln erregt. Hierher gehören auch die Burleske und die Harlekinade, beide mimisch-poetische Darstellungen des Niedrigkomischen und empfänglich für die witzigste Laune und für die Karikatur.[49]) Die Satyre hat die Absicht, die Verirrungen des menschlichen Gemütes auf lächerliche Weise darzustellen. Parodie und Travestie lassen sich unter dem Tragikomischen zusammenfassen. Was nun diese Arten des Tragikomischen anbetrifft, so können sie beide entweder etwas ursprünglich Komisches sein oder auch daneben die Absicht der Satyre erfüllen. Die Parodie behält getreu die Form bei, unter welcher der tragische Stoff mitzuteilen ist, aber sie bringt einen komischen Stoff in die Form hinein; die Travestie dagegen bewahrt den tragischen, wenigstens ernsten Stoff, aber die Form und die ganze Darstellungsweise mit allen ihren Mitteln überträgt sie auf das Komische. Beide Arten beruhen offenbar für Bobrik auf dem unerwarteten Kontraste zwischen Stoff und Form.[50])

Hier beendet Bobrik den interessanten Teil seiner Ideenlehre, den er auf das Innere des Gemütes und Geistes zurückführt. Ausgiebiger aus der Fülle und Tiefe seiner Gedanken zu schöpfen, ist uns hier nicht vergönnt.

Alle Gebilde, zu denen sich das Ästhetische gestaltet, sind von ihm beschrieben, zergliedert und liebevoll nach ihrer Eigentümlichkeit charakterisiert und bewertet.[51]) Danach kommen andere Erklärungen der einzelnen ästhetischen Begriffe hervor, und bis zur Individualität hat sich daraus eine Erklärung des Schönen ergeben. Bobrik weist durch seine psychologischen Entwicklungen von den bis dahin gegebenen völlig ab. Eben daher, schreibt er, ist auch das Tragische und

49) Bei Volkelt (II, 412—418, 420 ff, 426 ff) erheben sich „als einige besondere charakteristische Gestaltungen" des Derb-Komischen die Burleske und Groteske.
50) Bobr. S. 268—299.
51) vgl. auch Volkelt II, 589.

Komische von einer anderen Seite gefaßt, als sonstige Untersuchungen der Ästhetik beide mächtigen Triebfedern ästhetischer Eindrücke zu beurteilen pflegen. Beide werden gewöhnlich als etwas von dem übrigen Ästhetischen Unabhängiges angesehen, während er sie ebenfalls der Darstellung des Schönen, als dem höchsten Zwecke der Kunst, unterordnet.[52] Wären diese seine völlig freien Vorträge jemals zur Schrift bestimmt gewesen und es erginge für ihn die Frage, wo das eigentlich Neue bei ihm zu finden sei, so würde er auf die bis dahin nicht gelieferte Zerlegung des Lächerlichen und auf die Absicht des Komischen zu verweisen haben.[53])

Die Lehre vom ästhetischen Urteil.

1. Gemäß der Bedeutung, die Bobrik dem zweiten Teil seiner allgemeinen Ästhetik, der Urteilslehre, zumißt, stellt er, wie es auch Kant und Herbart tun,[1]) den Begriff des ästhetischen Urteils in den Mittelpunkt seiner Ästhetik. Diese reine Beurteilung des Schönen und Häßlichen zu lehren, schreibt er, ist das eigentliche Geschäft der Ästhetik.[2])

Die Auffassung des Schönen muß mit dem Gefühl geschehen; wem es an der Empfänglichkeit fehlt, neben der Masse auch von der Form berührt zu werden, dem fehlt es an jedem Geschmack im ästhetischen Sinne. Aber auch der reizbarste, natürlichste Geschmack bedarf der Kultur.[3]) Dieses Gefühl und seine Empfänglichkeit

---

52) Die Auffassung des Tragischen ist bei Hegel wie bei Vischer metaphysischer Art. Nach Vischer kommt die absolute Idee, das absolute Subjekt im Tragischen ausdrücklich zur Darstellung („Ästh." I, 301). Das Tragische ist das Subjekt — Objekt. (I, 295.) Der Theorie des Komischen legt auch Vischer z. B. den Umschlag des Erhabenen ins unendlich Kleine, der Idee ins Ideenlose, zugrunde. (I, 376—405). Lipps bezieht die Tragik auf das Gesetz der „Stauung" (I, 559 f) und sieht die physische Stauung als Grund erhöhter Wertung (I, 562). Er stellt das Komische auch nicht unmittelbar dem Tragischen gegenüber; den eigentlichen Gegensatz zum Komischen bildet das überraschend Große. Das Komische ist das überraschend Kleine (I, 575).

53) Bobr. S. 299 ff. Jean Pauls kann hier besonders gedacht werden. „Er definiert das Lächerliche als sinnlich angeschauten unendlichen Unverstand." „Seine Darlegungen über das Lächerliche, über Witz und Humor wirken wahrhaft leuchtend," schreibt Volkelt II, 369; J. Paul „Vorsch. d. Ästh." § 28.

1) s. Ziechn. S. 74.

2) Bobr. S. 304 f.

3) ebenda S. 303.

kann für ihn keine Ästhetik mitteilen, und ebenso wenig wartet das einmal vorhandene Gefühl auf die Lehre der Ästhetik, um sich in seinem Urteil hören zu lassen. Daher soll sie das ästhetische Urteil nicht nur b i l d e n, als vielmehr es auch zu l ä u t e r n helfen. Diesen Weg zur Bildung eines reinen Geschmacks und der daraus hervorgehenden Kritik über vorhandene Kunstwerke soll uns die Urteilslehre geben, und zwar durch die deutliche Trennung des mechanischen, technischen und eigentlichen ästhetischen Teils, wobei für Bobrik die Kenntnis des technischen Teils das Wichtigste ist.

Drei deutlich unterscheidbare Bestandteile kommen an den meisten Kunstwerken vor: ihre Formen, ihre Interesse erregenden Eigentümlichkeiten und ihr Stoff. „Unter Stoff" versteht Herbart nach Hostinski [4]), „wo es sich um das Prinzip der Ästhetik handelt, eben nur einen Stoff oder die Materie der Verhältnisse, d. h. einerseits das einzelne Glied des Verhältnisses für sich genommen, also nur eine einzelne Vorstellung, oder andererseits eine einzelne Vorstellungsgruppe, die dann miteinander zusammen das Ästhetische bildet." Und damit dieser Stoff die Formen möglichst deutlich zeige und er zum Träger der interessanten Eigenschaften werde, bedarf es seiner Behandlung. Es soll für Bobrik dem Künstler der Stoff nicht bloß dazu dienen, sein Ideal in möglichst reinem Abglanz zu zeigen, er muß ihm zum Mittel werden, den ungünstigen Gedankenlauf in dem Gemüte des Beobachters zu hemmen, den günstigen zu befördern und dahin zu leiten, wo das eigentlich Schöne sich der hingebenden, verweilenden Vertiefung darstellt. Diese Bemühung des Künstlers um die vorbereitende Behandlung des Stoffes nennt Bobrik die mechanische und die Antwort auf die Frage, ob diese Bemühung gelungen ist, zum Unterschied von dem ästhetischen Urteil, das mechanische Urteil. [5])

Die Fesselung der Aufmerksamkeit durch die Elemente des Kunstwerkes hat die Stufen des Interesses durchzugehen,

4) Host. S. 92 f.

5) Bobr. S. 19, 305. So wird z. B. die Sprache insofern mechanisch zu bearbeiten sein, als sie die möglichst bezeichnenden Ausdrücke und grammatikalische Richtigkeit verlangt, damit der eigentliche Stoff, die Handlung erkenntlich durchleuchtet. Bobr. S. 306.

die wir schon früher bei Bobrik gefunden haben. Die Interesse erregenden Eigentümlichkeiten eines Kunstwerkes bestehen in den Eigenschaften, durch die das Gemüt des Beobachters in stärkerem oder schwächerem Affekt erregt wird. Vom Merken zum Erwarten, von Erwartung zum Gefühl und vom Gefühl zur neuen Erwartung müssen sich die Vorstellungen endlich da zur völligen Ruhe neigen, wo die echte Schönheit in ihrer reinen Form das ästhetische Wohlgefallen hervorruft. In ruhiger, aber aufmerksamer Verweilung bei den Elementen der Form muß die Schönheit hervortreten.[6]) Dieses alles bei den Kunstwerken dem empfänglichen Beobachter darzubieten, nennt Bobrik das technische Bemühen des Künstlers. Die Mittel solcher Vorbereitung liegen im Schönen und Erhabenen und in den mit beiden verwandten Begriffen. Zu leicht werden diese technischen Begriffe mit den eigentlichen ästhetischen Ideen verwechselt; will ja auch aus dem Grunde Herbart diese „Nüancierungen" des Schönen aus dem Gebiete der eigentlichen Ästhetik gewiesen haben. Daher mißt auch diesen Erklärungen Bobrik in seiner Ideenlehre eine solche Wichtigkeit bei. Wie leicht sich das mechanische Urteil von dem ästhetischen trennen läßt, so schwer ist es, das Urteil über das rein Technische von dem eigentlichen ästhetischen Urteil zu scheiden. Die Läuterung des ästhetischen Urteils vornehmen zu können, dazu dienen ihm die Entwickelungen der mit dem Schönen verwandten Begriffe.[7])

Um nun zu dem eigentlichen Schönen der Form, dem ästhetischen Werten und somit auch zum ästhetischen Urteilen zu kommen, will Bobrik an einem Kunstwerke das eigentliche Schöne oder Ästhetische unterschieden wissen. Man sondere alle Gefühle ab, sie sind nur durch das Technische hervorgerufen, sagt er;[8]) man abstrahiere von der Darstellung des Stoffes das ab, was zu seiner Erscheinung gehört, und wir behalten nur noch das zurück, was seine Form allein ist. Ist der Stoff zusammengesetzt, dieses trifft die Auffassung Herbarts[9]), so nehme man die Vorstellungsreihe in ihre Bestand-

6) s. oben S. 19 ff; Bobr. S. 307 ff.
7) Bobr. S. 309.
8) Ebenda S. 312.
9) s. Host. S. 92. vgl. oben.

teilen auseinander und man kommt zu der Zusammenfassung des Elementarischen oder zu jedem Einzelnen der Form. Warum diese Sonderung nötig ist, ergibt sich für Bobrik aus der Erklärung des Schönen, daß es aus kontrastierenden Elementen besteht, welche sich bekanntlich immer nur innerhalb einer und derselben Art des Stoffes finden. [10])

Wie Zimmermann von Herbart schreibt [11]), daß für diesen „der Effekt des Formschönen" in Vorstellungen beruhe und „dieses vollendete Vorstellen objektiver Verhältnisse das ästhetische Gefallen" erzeuge, so liegt auch für Herbarts Schüler Bobrik die Auffassung der Form nicht innerhalb des Gebietes der Gefühle, sondern in dem Kreise der bloßen Vorstellungskräfte. [12]) Es soll das Gute mit der ganzen Innigkeit des Gefühls in seiner Vortrefflichkeit empfunden werden, es muß die Denkkraft mit ihrer durchdringendsten Schärfe geübt sein, um immer richtiger den Wert der gewollten Gegenstände in eine regelmäßige Stufenfolge zu ordnen und den Willen gegen kurze Verblendungen zu schützen. Das Gefühl soll für die Wahrheit eine empfängliche Reizbarkeit besitzen. Von der Denkkraft soll der erste Antrieb des Erkennens ausgehen, durch Gefühl und Willen sich hindurchbewegen, und zur Denkkraft wieder zurück sollen die Resultate der Erkenntnis kommen. [13])

Die Auffassung der Form liegt an sich genommen also außerhalb des Gebietes des Gefühls, in dem Kreise der bloßen Vorstellungskräfte. Aber ist nun das Verhältnis vorgestellt, ist die Form schön, enthält sie ihren eigentümlichen Kontrast, dann nähert sich die Auffasung derselben durch die von dem Kontrast erregten gelinden Schwankungen wieder dem Gefühlskreise. Aber ein Gefühl erhebt sich dabei; dieses gehört dem innersten Heiligtume unseres Gemütes an. [14]) Es liegt gleichsam für Bobrik der Eindruck einer schönen Form auf der Grenze zwichen Gefühl und bloßem Vorstellen, und hierdurch

10) Bobr. S. 312. Vgl. Vischers Kritik des ästh. Formalismus; „Kritik m. Ästhetik" u. „Über d. Verh. von Inhalt u. Form" (Krit. Gänge IV).
11) Zimm. S. 786.
12) Bobr. S. 313.
13) Ebenda S. 302 f.
14) Ebenda S. 313 f.

verwandelt er sich einesteils in ein Urteil, und andernteils bleibt dieses Urteil von einem gelinden Gefühl begleitet. Das wahrhaft ästhetische Gefühl ist ein ästhetisches Urteil, und das wahrhaft ästhetische Urteil ist ein Gefühl. „Ein ästhetisches Urteil kann so nur dann erlebt werden, wenn der Aufmerksamkeit gegebene Verhältnisse vorliegen", das ästhetische Gefallen ist auch „nur abhängig von der Qualität des Vorgestellten". [15]) Dann „spricht man sein Gefühl in der Form der Beurteilung eines Gegenstandes aus." [16]) Herbart erkennt demnach die Bedeutung des Gefühls für die Ästhetik an. Strümpell, ein Herbartianer, schreibt darum: „Jeder Wert gibt sich zunächst in einem Gefühl zu erkennen und das letztere selbst in dem Bewußtsein des Wertes". [17]) Wie das ästhetische Vorstellen bei Herbart das Gefühl des Beifalls oder Mißfallens erweckt, so ist das ästhetische Urteil eine Verbindung dieses „ästhetischen Vorstellens" und „ästhetischen Gefühls". [18])

Wie kommt Bobrik nun zum ästhetischen Urteil? Er macht eine Trennung zwischen Subjekt und Prädikat im Vorstellen oder zwischen Erkenntnisurteil und ästhetischem Urteil. [19]) Die zuammenbleibenden Merkmale eines Verhältnisses erscheinen zusammengefaßt als Subjekt, das wandelbare Merkmal als Prädikat. Sobald nun irgend eine Veranlassung sich darbietet, irgend einen Bestandteil einer bisherigen Totalauffassung als veränderlich zu erkennen, ebenso oft ist eine Veranlassung zum Urteilen da. Wie lange aber eine Totalauffassung in ihren Bestandteilen völlig untrennbar bleibt, so lange bietet sich keine Gelegenheit zum Urteil.

Bobrik wendet dieses auf die Vorstellung der Formen an. Sie bestehen aus einzelnen Elementen in ähnlicher Art. Sobald nun diese Formen ohne alle Scheidung der einzelnen Teile als Ganzes erscheinen, geben sie keine Veranlassung zum Urteilen; wird eine Trennung ihrer Elemente (zu Verhältnissen) deutlich, dann ist Gelegenheit zum Urteilen da. Dieses dient entweder zur Kenntnis des Vorgestellten, also als Erkenntnis-

15) K. VII, 249, vgl. auch Ziechn. S. 75, 82.
16) K. IX, 80 ff, VI, 73, IV, 336; Ziechn. S. 98 f.
17) Zit. n. Ziechn. S. 102.
18) K. IX, 80.
19) Bobr. S. 315 ff.

urteil, oder kann als ästhetisches Urteil benutzt werden, wenn es ein Beifallen oder Mißfallen ausspricht. Herbart will nichts anderes damit sagen, wenn er als Hauptsatz der ganzen Äthetik aufstellt, daß „alle einfachen ästhetischen Elemente selbst Verhältnisse sein müssen; nämlich Verhältnisse, deren Glieder für sich allein genommen keinen ästhetischen Wert haben“, [20]) und „diese einfachsten Verhältnisse aufzusuchen und zusammenzustellen, das ist die Aufgabe der allgemeinen Ästhetik“, schreibt Ziechner. [21]) Diejenigen Prädikate, schreibt Bobrik weiter, welche in einem bloß theoretischen Urteile einem ganzen Gegenstande oder seiner Materie oder seiner Form beigelegt werden, bleiben frei von allen Beziehungen mit unserem Gefühl. [22]) Die Vorstellung einer Form besteht in seinen Verhältnissen, und wo Aufmerksamkeit für gegebene Verhältnisse vorliegt, da kann ein ästhetisches Urteil erlebt werden. [23]) Sobald die einzelnen kontrastierenden Elemente einer schönen Form anfangen, sich aus der ersten Totalauffassung herauszusondern, ebensobald beginnt auch ihre Wirksamkeit, das Gefühl anzuregen, welches wegen dieser seiner Eigentümlichkeit das ästhetische genannt wird. Das Gefühl regt die Aufmerksamkeit an. Hier erscheint noch der ganze Gegenstand seiner Form und Materie nach als Subjekt, das Gefühl des Gefallens als Prädikat. Die nächste Stufe, die in dieser Entwicklungsreihe erreicht wird, ist die, daß die Form des Gegenstandes gefällt; die Vorstellung hat sich schon losgelöst von der Materie, dann gefällt die Form des Gegenstandes nur, weil sich die Elemente in ihr vereinigt haben. Dieses ist die vollendete Ausdrucksweise des ästhetischen Urteils: Es besteht aus einem Subjekt, welches die Vorstellung einer Form ist, und aus zwei Prädikaten, die sich wie Ursache und Wirkung verhalten. Das ursächliche Prädikat ist ein objektives, in der beobachtenden Form vorkommendes Merkmal von der Vereinigung der beiden Elemente; das als Wirkung erscheinende

---

20) K. III. Vgl. auch Neudecker S. 40.
21) Ziechn. S. 77.
22) Bobr. S. 317 (Die Rose ist rot, die Rose duftet, sie ist rund: lauter von den Gefühlen unabhängige Bezeichnungen, deren Wahrheit wohl in Frage, deren Gefälligkeit aber durchaus nicht in Betracht kommt.)
23) vgl. a. Ziechn. S. 77.

Prädikat ist ein subjektives, in dem beobachtenden eigenen Inneren vorkommendes.[24])

Hier hat Bobrik das ästhetische Gefallen im Objektiven verankert und der Ästhetik als Wertwissenschaft den objektiven Stützpunkt ihrer Prinzipien gegeben. „Alles, was durch seine Form gefällt, macht den Grund für den Geschmack aus"; darin stimmt auch Herbart mit Kant überein.[25])

In welcher Art unterscheidet sich nun der Geschmack von der bloßen Empfänglichkeit für Gefühlseindrücke? Dadurch, daß der Geschmack nur durch die reine Form berührt werden kann und dieses erregte Gefühl von der klaren Vorstellung der kontrastierenden Formelemente begleitet wird. Der Geschmack ist also ein rein aus Vorstellen und Fühlen gleichmäßig zusammengesetzte Geistestätigkeit.[26]) Wie für Herbart der theoretischen Vorstellung die Aufgabe zukommt zu erkennen und somit ein Glied des ästhetischen Urteils zu sein, so werden diese theoretischen Vorstellungen und die ästhetische Auffassung (diese ist nichts anderes als Gefühl) unter dem psychologischen Ausdruck „Geschmack" zusammengefaßt.[27])

2. Man pflegt die Folgerungen aus ästhetischen Urteilen in der Form von Regeln oder Vorschriften zu bringen;[28]) diese haben ihre Quelle in den Urteilen, von deren Wahrheit und Allgemeinheit die Gültigkeit und der Umfang der Anwendbarkeit solcher Regeln kommen.[29])

Die Betrachtung der Natur bietet offenbar im Anfang wie am Ende nichts weiter dar als einzelnstehende Phänomene. Sie scheint die Aufstellung der Regel für menschliche, zweckmäßige Handlungsweisen zu erleichtern, und steht nur

---

24) Bobr. S. 316, 317; z. B. Die Rose gefällt! Welchen verschiedenartigen Sinn kann dieses Urteil haben? Es finden sich keine unterscheidbaren, kontrastierenden Elemente; ist die Farbe allein dem Auge angenehm; gefällt der Rosenduft, so läßt auch in dieser Sinnesempfindung sich nichts heraussondern; erst wenn die Form der Rose, wie sich dieselbe darstellen läßt, ohne Farbe und Duft, mit deutlicher Unterscheidung der einzelnen Blättergestalten allein aufgefaßt wird, kommt der wahrhaft ästhetische Sinn in den ausgesprochenen Satz.

25) Nach Ziechn. S. 85/86; 112.

26) Bobr. S. 318 f.

27) Vgl. Ziechn. S. 101, 102.

28) Vgl. Host. S. 3.

29) Bobr. S. 319.

irgendwo ihr Zweck fest, läßt sich für dessen Dauer Regel und Gesetz erkennen. Dieses auch auf die Künste angewendet, so steht deren Zweck fest: Sie wollen Gefälliges darstellen. Daher wie dunkel und steil auch der andere Weg zu sein scheint, schreibt Bobrik, außerhalb vorhandener Kunstwerke ästhetische Regeln aufzustellen, so ist er dadurch sicherer, daß man von der Aufstellung des Zwecks ausgeht und diesem die Mittel der Darstellung unterordnen lehrt. Bei den Kunstwerken macht die Scheidung des Mechanischen, Technischen und Ästhetischen, gerade wie gelungener sie sind, desto größere Schwierigkeiten; umsomehr das Gefällige sich im Mechanischen und Technischen findet, desto leichter stellt es sich bei der Abstraktion neben das wahrhaft Ästhetische.

Hat man versucht, außerhalb der Kunstwerke ästhetische Regeln und Gesetze aufzustellen, dann mögen sie auf die Musterwerke der genialen Künstler angewendet werden, die alles darzubieten scheinen, was zur Kenntnis ästhetischer Gesetze und Regeln für erforderlich erachtet wird. Bobrik spricht ihnen dann den Wert der Klassizität zu.[30])

Allgemeiner Beifall des lobenden Beobachters ist ihm das Hauptmerkmal für ein klassisches Kunstwerk. „Kunstwerke, die nicht verschiedenartigen Eindruck erwecken, sondern die durch Präzision, durch ihre zwingende, ästhetische Evidenz so entscheidend wirken, daß die Kunsturteile verschiedener Beschauer zusammenstimmen, sich als ‚bestimmt vereinigen' zu einer einzigen Stimme, dieses nennt Herbart klassisch", schreibt Ziechner.[31]) „Klassisch" ist nach Külpe[32]) „das Kunstwerk, das aller Orten und aller Zeiten fesselt".

Klassizität ist zweckmäßiges Verhältnis zwischen dem Stoff auf der einen Seite und dem kontemplativen und affektvollen Interesse und der Individualität der Form und Totalität auf der anderen Seite.[33])

Nach welcher Seite sich ein Mangel des Beifalls zeigt, da wird dem Anspruch auf Klassizität ein Teil seiner Recht-

30) Bobr. S. 320 ff; 323 ff; 333 ff.
31) K. IX, 105; vgl. Ziechn. S. 123.
32) Külpe S. 115.
33) Bobr. S. 332.

mäßigkeit entzogen. Zweck der Darstellung ist das Schöne. Individualität der Form und Totalität der Schönheit war schon früher bei Bobrik mit seinen Bestimmungen von Einfachheit und Einheit als Hauptkennzeichen des Ideals gegeben.

An einem klassischen Werk ist nur soviel Stoff, eigentliche Materie, vorhanden, wie zur Darstellung des Schönen nötig ist, um die von dem Künstler dargestellten Formen zu erkennen. Die Formen müssen den Stoff überwiegen; das Interesse Erregende muß sich der Form hauptsächlich, wenn auch nicht ausschließlich, so doch bei weitem mehr als der Masse unterworfen zeigen. Es muß der ruhigen Aufmerksamkeit ebenso viel darbieten wie dem affektvollen Gefühl. Fast nur, wenn das Interesse Erregende der Masse angehört, wird der Affekt vorherrschend sein; dagegen, wenn es der ästhetischen Form eigen ist, kann die Milderung nicht ausbleiben. Diese letzte Bedingung findet schließlich Bobrik darin, daß es selbst schöne Formen annimmt.[34])

Dem Klassischen stellt sich das Romantische gegenüber. „Über die Einheit hinaus scheint sich das Romantische zu bewegen, welches dem Klassischen entgegensteht", sagt auch Herbart.[35]) Sein Schüler erkennt das Klassische in dem reinen Streben, das Schöne so darzustellen, wie es sich unabhängig von irgendwelchen subjektiven Bedürfnissen des Menschen in selbständiger Abgeschlossenheit darbietet. Das Romantische aber soll hauptsächlich darin bestehen, daß alles in ihm dargestellte Schöne dem höheren Geistesbedürfnisse der fortgebildeten Menschheit genüge, daß das Irdische und Sinnliche sich überall in den tiefsten Regungen des empfindsamen Gemütes versenke und sich mit den Strahlen des Unendlichen umkleide. Kurz, das Klassische sollte mehr zu schauen und zu genießen, das Romantische mehr zu fühlen und zu ahnden geben. In dem Klassischen sieht er das Objektive, in dem Romantischen das Subjektive vorherrschend.[36])

---

34) Bobr. S. 325 f, 329 f.
35) K. IV, 603.
36) Bobr. S. 327 f; vgl. Hegel „Ästhet." Die Gesamttendenz dieser Ästhetik aber geht auf eine Philosophie der Geschichte der Kunst, und als solcher des Ideals. In der „historischen Entwicklung des Ideals" sind die Kate-

III. Teil.

Die angewandte Ästhetik.

1.) Auf die Ergebnisse der reinen oder allgemeinen Ästhetik stützt sich nun der zweite Teil der Ästhetik: die angewandte. Versucht die allgemeine Ästhetik die einzelnen Eigenschaften hervorzuheben, welche unabhängig von irgendwelchen Eigentümlichkeiten den Gegenständen die Kraft erteilen, unser Gemüt in diejenigen Gefühle zu versetzen, welche das Geschmacksurteil auszusprechen hat, so nimmt die angewandte Ästhetik auf diese Verschiedenheiten Rücksicht. Sie zeigt einerseits die eigentümlichen Modifikationen, welche die ursprünglichen, ästhetischen Elemente in ihren Darstellungen annehmen, daß sie den besonderen Bedingungen eines bestimmten Stoffes, wie ihn jede Kunst zu wählen pflegt, unterworfen bleiben; andererseits gibt sie selbst Anleitung, wie unter Voraussetzung eines besonderen Stoffes die ästhetischen Elemente bald so, bald anders zusammengesetzt werden müssen, um ein gefälliges Ganzes zu bilden. Wegen dieses Grundes verdient die angewandte Ästhetik auch den Namen einer Theorie der Künste. [1])

Zwei Aufgaben hat Bobrik seiner Ästhetik zugewiesen: Die allgemeine Ästhetik soll die einfachsten Formen aufstellen und „ihr Gefallen, nämlich, das ästhetische Urteil, untersuchen"; die angewandte Ästhetik aber hat es „mit dem Gefallen der Kunstwerke" zu tun. [2]) Die Ideenlehre will die eigentlichen Ideen aufsuchen lehren. Sie gibt mit ihren ersten beiden Teilen über das Schöne und Erhabene Vorbereitungen, welche über die reine Ästhetik hinaus in die angewandten Kunstlehren

---

gorien des Symbolischen, Klassischen und Romantischen „mehr als bedeutungsvolle Begriffe der Ästhetik." Vgl. auch Baeumler „Hegels Ästhetik", ebenso Vischer „Ästhet." II, § 479 ff.

1) Bobr. S. 29.

2) Vgl. Ziechn. S. 111.

hineinreichen; mit ihrem dritten Teil aber stellt sie Untersuchungen an, die sowohl in die reine Ästhetik, in die Urteilslehre, hineinwirken, wie über dieselbe hinaus dem produktiven Kunsttriebe seine technischen Hilfsmittel nebeneinander ausbreiten. Die Urteilslehre aber gibt den Weg für eine Bildung des reinen Geschmacks, aus dem die Kritik über die vorhandenen Kunstwerke hervorgeht, durch die deutliche Unterscheidung des mechanischen, technischen und eigentlichen ästhetischen Teils. Durch die Ideenlehre ist die Kenntnis des technischen Teils die intensivste geworden. [3])

Auch bei seinem Lehrer Herbart geht die allgemeine Ästhetik, „angewandt auf das Gegebene", „in eine Reihe von Kunstlehren über, welche man sämmtlich praktische Wissenschaften nennen kann, weil sie angeben, wie derjenige, der sich mit einem gewissen Gegenstand beschäftigt, denselben behandeln muß, indem nicht das Mißfallende, vielmehr das Gefallende soll erzeugt werden." [4])

Herbart sagt in der „Einleitung in die Philosophie", daß die Kunstlehren „Anleitung" geben sollen, „wie unter Voraussetzung eines bestimmten Stoffes aus einer Menge ästhetischer Verhältnisse ein gefallendes Ganze könne gebildet werden". [5]) Wir finden auch bei Bobrik, daß diese Elementarkenntnisse, von der allgemeinen Ästhetik aufgestellt, zur reellen Anwendbarkeit kommen und zu einer angewandten Ästhetik benutzt werden sollen. Hier ist der kürzeste Weg dazu der, in die einmal vorhandenen Künste einzutreten und in ihnen die schon vorgenommenen Kombinationen jener Elemente und ihre dortige Bedeutung aufzusuchen. Ähnlich, wie die Sprachkunde mit der Feststellung der einzelnen Buchstaben als den einfachsten Elementen der Sprache beginnt, ist es auch die eigentümliche Aufgabe der allgemeinen Ästhetik, die einfachsten Elemente jener verschiedenen Kunsteindrücke aufzusuchen. [6]) In ihr soll nur das rein wissenschaftliche Interesse vorherrschen; die Kunstlehren aber haben „praktische Zwecke". [7])

---

3) Bobr. S. 338.
4) K. IV, 47.
5) K. IV, 105.
6) Bobr. S. 340/341.
7) K. IV; vgl. a. Ziechn. S. 111.

Hat nun Bobrik in seiner reinen Ästhetik die allgemeinen Regeln schöner Verhältnisse zum Bewußtsein erhoben, so sucht er sie in der angewandten Ästhetik auf die Künste anzuwenden. Jedoch soll sie nicht sowohl einer jeden einzelnen die bestimmten Regeln des technischen und mechanischen Verfahrens geben, als vielmehr auf dem Gebiete, auf welchem eine oder mehrere Künste sich bewegen, die stets gefälligen Verhältnisse, die Ideen im eigentlichen Sinne, klar und frei von allen Umkleidungen hinstellen. Hier hat Bobrik nicht nur den Künstler, sondern auch den ästhetisch Genießenden vor sich, wenn er sagt: Was der Künstler erst nach manchem Versuch findet, was er oft gefunden und doch vielleicht als Nebensache übersehen möchte, was der Beobachter der fertigen Kunstwerke erst nach mühsamer Absonderung des Mechanischen und Technischen als den wahren Wert der bewunderten Werke kennen lernt, das stellt die angewandte Ästhetik in diesem Sinne sogleich vor beide hin und veranlaßt ohne weiteren Beweis ein klares, vollendetes, ästhetisches Urteil. Sie will also in diesem Sinne keine Lehre sein, daß diese Verhältnisse, wo immer möglich, realisiert werden müßten, auch keine Anweisung geben, daß ein Stoff so dargestellt werde, um ein möglichst treues Abbild jener Ideen an sich zu tragen, sondern sie macht nur, daß die Ideen zur klaren Anschauung kommen und das in solcher Anschauung sich entwickelnde, ästhetische Urteil seinen ursprünglichen, von allen Nebenrücksichten unabhängigen Wert anerkannt bekommt [8]). Es sollen auch bei Herbart die Kunstlehren nicht nur dem Künstler „Anleitung bei seinem Schaffen geben, sondern auch dem ästhetisch Genießenden oder dem Kunstfreund“ und die Bedingungen geben wollen, unter welchem die (ästhetischen) Darstellungen aufgefaßt und gewürdigt werden müssen“ [9]).

2. Wir legen uns nun die Frage vor, welchen Namen wir der angewandten Ästhetik hier geben wollen, nachdem wir ihr die Aufgaben zugewiesen haben, innerhalb deren sie sowohl dem Kenner und Beobachter als auch dem Künstler zei-

8) Bobr. S. 342 f.
9) Zit. n. Ziechn., S. 111; s. K. IV, 133.

gen soll, wie sie aufgefaßt werden will. Uns antwortet Bobrik: So wird wohl freilich der passendste Name dieser einer allgemeinen Kunstlehre sein, und zwar insofern allgemein, als sie sich nicht den besonderen Bedingungen der einzelnen Künste nähert [10]).

Die allgemeine Kunstlehre ist nun nichts anderes, als eine wissenschaftliche Aufstellung derjenigen Ideen, welche in den einzelnen Künsten unter den besonderen Bedingungen zur Darstellung kommen sollen. Der Begriff Kunst umschließt für ihn zwei Hauptmerkmale: Die Absicht einer Produktion und das geübte Geschick dazu, das eigentliche Können, um die Absicht zur Darstellung zu bringen. Auf beide, auf die Geschicklichkeit und Absicht, muß die Kunstlehre Rücksicht nehmen. Hier gibt Bobrik zu, daß der Name einer allgemeinen Kunstlehre wenig bezeichnend gewählt sei; denn die Auffindung und die Darstellung der Ideen i. e. S. haben offenbar nur Zusammenhang mit der Absicht der Kunstproduktion, mit der eigentlichen Kunst aber gar keinen. Wie auch die klarste Anschauung einer Idee und der ungeteilteste Beifall in dem ästhetischen Urteil über eine Produktion völlig getrennt sein können, so kann doch diese Absicht, wenn sie entsteht, nicht ohne Kenntnis jener Ideen zur Darstellung kommen, und je umfassender jene Kenntnis ist, desto reicher ist der Vorrat an Mitteln, und je wissenschaftlicher sie geordnet sind, desto gesicherter auch der Erfolg [11]).

Läßt man in dieser allgemeinen Kunstlehre, fährt Bobrik fort, die Beziehung auf die Künste fort, so bleibt (in dieser wissenschaftlichen Aufstellung) nur der Zusammenhang mit der reinen Ideenlehre übrig, und die allgemeine Kunstlehre wird zur konkreten Ideenlehre. Will man auch die Absicht der Ästhetik hervorheben, den Geschmack zu bilden, kann man

---

10) Bobr. S. 343 f. Wie die allgemeine Kunstlehre aus dem Gebiete des menschlichen Willens die Idee des Wohlwollens aufstellt und der eigene Wille des Wohlwollenden und das Bild oder die Vorstellung eines fremden Willens, beide in Übereinstimmung also, ein Verhältnis ausmachen, so macht auch die Sittenlehre von diesem Verhältnis ihren eigentümlichen Gebrauch und ebenso die Poesie den ihrigen wie die Musik und jede andere Kunst.

11) Bobr. S. 345.

den Namen einer angewandten Geschmackslehre wählen. Um aber jene drei Beziehungen zur reinen Ideenlehre, Geschmackslehre und den Künsten unter einem Namen zusammenzufassen, will er doch den Namen einer allgemeinen Kunstlehre für die angewandte Ästhetik beibehalten wissen. Jede Kunst hat einen bestimmten Kreis von Ideen und bedarf eines bestimmten Stoffes, an welchem sie das Schöne darstellt [12]). „Es muß Bedingungen geben, unter welchen ihre Vorstellungen aufgefaßt werden" [13]). Bestimmung des Ideenvorrates, Lehre des Technischen und Mechanischen der einzelnen Künste, dieses gilt von der Behandlung des Stoffes und ist Gegenstand der besonderen Kunstlehre [14]). „Aber die Bedingungen, unter denen der Stoff zur Darstellung des Schönen sich gebrauchen läßt, sind ganz und gar verschieden von den ästhetischen Elementen selbst, die von den Stoffen sollen dargestellt werden" [15]). Was darunter Utitz und Hostinski bei Herbart verstehen, bedeutet auch bei Bobrik nichts anderes, als daß die Aufstellungen der konkreten Ideen der allgemeinen Kunstlehre angehören, die Bestimmungen des Ideenvorrates in der Hauptsache aber die Lehren des Technischen und Mechanischen der einzelnen Künste, somit Gegenstände der besonderen Kunstlehren sind, die den Namen einer Theorie der Künste verdienen [16]).

Jede Wissenschaft beginnt mit der Betrachtung des Einzelnen, das sich abgesondert voneinander auf den einzelnen Wegen vertieft, ehe es sich unter allgemeinen Gesichtspunkten sammelt und zur allgemeineren Wissenschaft erheben läßt. Es bezeichnet auch der Name einer Theorie der Künste für Bobrik nur den historischen Ursprung der gesamten Ästhetik; die Theorie der Künste kann dann höchstens für einen Zweig der ästhetischen Hilfswissenschaften gelten, niemals aber Ästhetik selbst genannt werden. Von hier aus wendet

12) Bobr. S. 346. Jede Kunst hat ihre eigentümlichen Hilfsmittel der Darstellung, z. B. ist die Poesie in der Anwendung des Metrums weit beschränkter als die Musik; die Malerei, welche mit der Plasthik so viele Gestaltenideen gleich hat, besitzt doch an der Perspektive eine besondere Hilfe.

13) vgl. Utitz S. 128.

14) Bobr. 346.

15) Host. S. 22.

16) Bobr. S. 346.

er sich gegen die Ästhetiker, die der Ästhetik den Namen einer Philosophie der Künste haben geben wollen [18]). Dieser erinnert zu sehr an die Eigentümlichkeit der Arbeitsweise, durch welche die Ästhetik ihren weiteren Zweck zu erreichen strebt.

Ist es nun Eigentümlichkeit der Philosophie, aus den sinnlich-erzeugten Gedanken, wie ein jedes Gemüt der gleichen den augenblicklichen, wandelbaren Eindrücken der Erfahrung verdankt, unveränderliche Begriffe zu bereiten, durch ihre Verknüpfung eine unwandelbare Erkenntnis zu schaffen und stellt die Ästhetik diese an die Stelle der bis dahin schwankenden, oberflächlichen Kenntnisse, so ist sie diejenige philosophische Wissenschaft, welche das mit unbestimmtem und wandelbarem Gefühl empfundene Schöne und Wohlgefällige durch unveränderliche, klare und deutliche Begriffe kennen lehrt [19]). Also steht es hier nicht wie bei jenen, bei denen das Ästhetische „seinem Wesen nach (nur) mit dem künstlerischen Hervorbringen" zusammenfällt [20]).

Das Ästhetische in Natur und Kunst.

1.) Behandeln diese eben genannten Ästhetiker die Ästhetik schlechtweg als „Philosophie der Künste", so wird bei ihnen „mit der Betrachtung der Kunst begonnen, und durch alle Erörterungen der Ästhetik hindurch bleibt der Begriff der Kunst das Beherrschende" [1]). Bei Bobrik kann die Kunst, somit auch seine angewandte Ästhetik, niemals einen anderen Zweck für

18) Auch Schasler schreibt: „Fälschlich hat man zuweilen der Ästhetik diesen Namen geben wollen", z. B. Sulzer (1720—79), „Allgemeine Theorie der schönen Künste", er nannte sie auch wohl „Philosophie der schönen Künste" oder „die Wissenschaft, welche sowohl die allgemeine Theorie als die Regeln der schönen Künste aus der Natur des Geschmacks herleitet." (S. Vischer I, 5). Hegel: „Philosophie der Kunst" oder bestimmter „Philosophie der schönen Künste"; ebenso Schelling. vgl. Schasler S. 360.

19) Bobr. S. 7.

20) Volkelt III, 4.

1) Volk. III, 4. Diese Zeilen richtet Volkelt besonders gegen Schelling und Schleiermacher, die das „Naturästhetische entweder einfach bei Seite gelassen" oder „als Abart, als Seitenentwicklung des Kunstästhetischen betrachtet" haben.

ihre Bestimmung anerkennen, als den, das Schöne darzustellen, und nur insofern das Kunstwerk diesem Zweck gemäß erscheint, kommt seine Zweckmäßigkeit in Frage und Bedeutung [2]).

Jede Kunst bedarf, wenn sie zur Darstellung kommen soll, eines bestimmten Grades von Kenntnissen, setzt sie also voraus. Diese liefern desto bequemere Mittel für den Künstler, je wissenschaftlicher sie geordnet sind, und ein Teil der ausgebildeten Kunst gestaltet sich zu einer Wissenschaft, zu ihrer Theorie. Was ist nun der Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft? Indem schon die Sprache genugsam davon andeutet, indem dort das Können, hier das Wissen als die eigentümlichen Merkmale benannt sind. In der Wissenschaft ist das Vorhandene das Vorbild, mit welchem der Gedanke als möglichst treues Nachbild übereinstimmen soll, während in der Kunst der Gedanke das Vorbild ist, mit welchem das Vorhandene als möglichst treues Nachbild ebenfalls übereinstimmen soll. Jede Wissenschaft aber, um zu gedeihen, bedarf einer eigentümlichen Kunst, welche die ersten dargebotenen Materialien zum wissenschaftlichen Ganzen erhebt, und wieder, wenn sie weiter ausgebildet, einer neuen Kunst der Darstellung, um mitgeteilt zu werden.

Ist nun in der Wissenschaft das Vorhandene das Vorbild, so folgt daraus, daß es keinen Beifall und keinen Tadel erwecken kann, sondern so ganz wie es ist dient es zum Vorbilde. Für die Kunst dagegen muß der Gedanke, der als Muster aufgestellt ist, allein einen Beifall erwecken, welcher das Vorhandene, das von ihm abweicht, als tadelhaft erscheinen läßt. Die Wissenschaft, je vollendeter sie ist, bleibt frei von Gefühl und Willen, in abgeschlossener Ruhe und Klarheit; dagegen, je mehr die Kunst sich vollendet, desto lebhafter wird das ihr zu Grunde liegende Gefühl, das der Beifall hervorgebracht hat. Je lebhafter nun dieses angenehme Gefühl ist und je mehr es über die anderen Gefühle hervorragt, desto inniger wird auch die Erwartung seiner Wiederkehr, um im Willen zur Erreichbarkeit seiner deutlichen Vorstellung zu enden, und desto reiz-

2) Bobr. S. 84.

barer, entschlossener und tätiger wird auch der Wille, der sie auszuführen hat [3]). Aus dieser Überlegung rein psychologischer Art, (gibt Bobrik doch selbst zu, daß an sich genommen dieser ganze Versuch mehr psychologisch als ästhetisch ist), sind die Quellen des künstlerischen Schaffens zu finden [4]).

2.) Welche Stellung räumt Bobrik der Kunst gegenüber der Natur ein? Er beschränkt sich darauf in seinen kurzen Bemerkungen, die er im Interesse der Kunst tut, nur diejenigen Punkte hervorzuheben, bei denen aus dem Unterschiede zugleich die Unabhängigkeit der Kunst von der Natur erkenntlich wird [5]).

Wie die Natur mit ihrer Mannigfaltigkeit von gefälligen Produkten vielfach Gelegenheit bietet, die Elemente der reinen Ästhetik in bestimmten Anwendungen wiederzuerkennen [6]), so geben mehrere häufig vor- und nachgesprochene Erklärungen das Schöne für die Naturgemäßheit eines Gegenstandes aus [7]). Was diese jedoch anbetrifft, schreibt Bobrik darauf, so müßte nach dieser Erklärung teils alles Natürliche, alles von der Natur Geschaffene als ein Muster gelten und uns als ein Schönes gefallen. Dann aber dürfte die Kunst nur Nachahmung sein; es wäre dann jene höherschwebende Phantasie ausgeschaltet, die uns auf den Gebieten des Wunderbaren, namentlich der antiken, mythologischen und romantischen Poesie, mit unwiderstehlicher Zaubergewalt entgegentritt und um des Mangels an Übereinstimmung willen, den sie mit den Gesetzen des Naturlaufes an sich trägt, uns mißfallen [8]). Die Nachahmung, sagt auch Herbart, „darf auf keine Weise als Prinzip der Ästhetik aufgestellt werden" [9]), und er meint damit, ebenso wie Bobrik, „daß sie nicht als ein Grundprinzip von der allgemeinen Ästhetik zu erwarten sei" [10]). Zwar bleibt es

3) Bobr. S. 347f, 349f.
4) Ebenda S. 356.
5) Ebenda S. 350—52.
6) Ebenda S. 341.
7) Ebenda S. 40; Hegel „Vorl. ü. Ästhet.", vgl. dazu die Kritik, die Vischer Hegel angedeihen läßt. „Plan zu einer neuen Gliederung d. Ästhet." (Krit. Gänge Bd. IV) S. 168ff.; „Kritik meiner Ästhetik" (Krit. Gänge IV) S. 227ff; „Ästhetik" II, § 233ff; „Die objektive Existenz d. Schönen oder das Naturschöne", III, S. 510ff.
8) Bobr. S. 40.
9) K. IV, 108.
10) Nach Ziechn. S. 116.

für Bobrik gerne anerkannt, daß in diesem Versuch der Erklärung dem Künstler eine richtige Weisung gegeben wird, auf die Wirksamkeit der Natur zu achten, als die größte Lehrmeisterin darin, wie in die Mannigfaltigkeit des verschiedenartigsten Stoffes und der oft widerstreitenden Kräfte die belebende Vereinigung des organischen Zusammenhanges zu bringen sei. Man muß zwar nach Herbart „das Prinzip der Nachahmung in der Ästhetik zwar nicht ganz verwerfen, aber doch unterordnen“ [11]) Doch an sich allein vorhanden, wird die Naturgemäßheit ebenso wenig als Natur selbst für unbedingte Schönheit gelten können [12]).

Selten bietet auch die Natur in Verfolgung ihrer anderweitigen Bildungszwecke Mustergestalten oder Verhältnisse, die der Kunst zur Nachahmung empfohlen werden könnten, dar; denn diese Verhältnisse sind in den einzelnen Künsten verschieden [13]). „Der eigentliche Wettstreit mit der Natur ist in den Künsten, die nur auf indirekter Naturnachahmung beruhen, wie Musik und Architektur, ganz ausgeschlossen,“ schreibt Jodl [14]). Für Malerei und Plastik vermag sie ihre fragmentarischen Musterschöpfungen der Landschaft und Gestalten wohl als die beste Lehrerin aufzustellen; aber, fragt Bobrik, was können die Musik, was die Architektur von ihr lernen? Herbart weist besonders auf die Musik hin, „die schlechterdings kein Vorbild in der Natur antrifft“ [15]). Wie würde aber auch die epische oder die dramatische Kunst sein, wenn sie nur nachahmen wollten, was die Natur ihnen zeigt? Zwar erwecken die Naturprodukte mehr ein kontemplatives oder affektvolles Interesse, als daß sie zu der ruhigen Stimmung kommen lassen, mit welcher das Schöne aufgefaßt werden muß. Wenn dann die Nachahmung der Natur zur Regel der Kunst erhoben wird, ist es in dem technischen Teil derselben und wohl höchst selten in dem eigentlich ästhetischen. „Das Gefallende der Nachahmung ist (nach Herbart) kein

11) Ebenda; s. K. IV, 143/144.
12) Bobr. S. 40.
13) Ebenda S. 341.
14) Jodl S. 69.
15) Bobr. S. 348 f.

ästhetisches Elementarverhältnis“ [16]). Und da Naturgegenstände ebensowohl schön und häßlich gefunden werden wie Kunstwerke, kann die Künstlichkeit einer Nachahmung nicht den Maßstab ihres ästhetischen Wertes abgeben [17]). Bleibt auch der Mensch mit allen seinen selbst höchsten Kräften von der Natur vielfach abhängig, namentlich in den Künsten hinsichtlich der Stoffe und der eigentlichen Wirksamkeit der Mittel, so darf man doch über diesen unabwendbaren Naturzwang hinaus nicht die Kunst als bloße Nachahmerin der Natur machen wollen. Wie schon angeführt, kann die Natur keine entfernte Ähnlichkeit eines Musters für Musik und Architektur aufstellen. Für die anderen Künste liegt das Vorbild teils in den Formen der Naturprodukte, teils in der Zweckmäßigkeit der Naturentwicklungen zu diesen Formen hin, teils in der Art des Eindruckes, den die Gegenstände der Natur auf den Beobachter machen [18]). Wenn nun auch Nachahmung der Natur vorkommt, so ist doch gewiß der Weg, um zu dem Vorrat von Mitteln, zu ihren Gestaltungen zu gelangen, für die Künste gleich im Anfang ein völlig verschiedener von denjenigen, den die Naturkräfte vor sich haben [19]).

Sind diese Formen der Natur von den räumlichen Gestalten bis zu der Vereinigung der Charakterzüge in einem der Natur allein überlassen gewesenen Gemüte zum deutlichen Bewußtsein gelangt, dann beginnt jenes Zusammenwirken von Wirklichkeit und Kunstform; weil die Kunst zwar überall und notwendig aus Wirklichem schöpft, aber das Wirkliche zugleich verklärt und das Idealisieren (also die Steigerung) seinen Gang beginnt, was umso gewisser geschieht, wenn einmal die Form als solche von den Stoffen der Natur als unabhängig gedacht wird [20]). Bei dem worin nun die Kunst in ihrer Aus-

16) Nach Host. S. 130.

17) Allerdings wird dann erst dem Bilde Wert zugesprochen, wenn ästhetische Urteile hinzukommen. Ebenda.

18) Bobr. S. 350.

19) Ebenda S. 342. „Nach Kant muß man sich eines Produktes der schönen Künste bewußt werden, daß es Kunst sei und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form derselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei“. Vischer „Krit. Gänge“ IV, 181.

20) Bobr. S. 350.

drucksform am meisten der Natur und der Zweckmäßigkeit der Naturentwickelung folgen soll, ist die größte Einfachheit der Mittel zu erstreben; darin wird die Natur die stets unerreichbare Lehrerin bleiben. Daraus folgt auch, „daß sie nicht alles Wirkliche gebrauchen kann" und „alles ausschließen muß, was den verklärenden Mitteln ihrer Gestaltung und Formung zu sehr widerstrebt" [21]) und daß das Übrige dagegen stets wird außer dem Kreise der Kunst bleiben müssen. Kein Naturstoff ist Mittel im eigentlichen Sinne, sondern verfolgt seinen eigenen Zweck, und die Kunst, welche ihre Formen nicht von innen her aus der Entwickelung der Stoffe und Kräfte, sondern von außen her auf dieselben übertragen muß, bedarf einer Menge temporär anwendbarer Mittel [22]).

Auch die Eindrücke, welche die Gegenstände der Natur auf den Beobachter ausüben, seien noch ganz besonders zur Nachahmung empfohlen. Sie gehören zum Technischen, zur Aufregung des kontemplativen und affektvollen Interesses. Doch bleibt die Illusion stets eine gerechte Forderung an die Künste und kann nur durch Nachahmung des naturgemäßen Eindruckes erlangt werden. Wie nun an den Gegenständen der Natur unvermeindlich die Masse, wenn auch nicht immer vorherrschend, doch in gleicher Bedeutung mit ihrer Form bleibt, so sind an den Werken der Kunst die Formen das Überwiegende. Je idealisierter und den von der Wirklichkeit unabhängigen Ideen gemäßer die Formen sind, desto weniger werden sie Eindrücke ausüben können und dürfen, die nur der vollen Wirklichkeit angehören [23]).

3.) Wir greifen zurück auf die Bestimmung, die wir bei Bobrik fanden, daß das Schöne bald dem innersten Wesen eines Natur- oder Kunstgegenstandes entspricht und dann seine eigentümliche Schönheit genannt wird, bald aber auch sich nur in den unwesentlichen Äußerlichkeiten des Gegenstandes zeigen kann und dort seine zufällige Schönheit heißt. Die-

21) vgl. Jodl. S. 74.
22) Bobr. S. 351/52.
23) Ebenda; Vischer „Krit. m. Ästhetik" (Krit. Gänge IV) S. 330: „Der äst. Formalismus stützt sich bekanntlich auf die Künste, die keine konkreten Erscheinungen der Natur nachbilden, sondern in abstrakten Formen sich bewegen".

selbe Zweiteilung finden wir in seiner angewandten Ästhetik wieder, und zwar in der Trennung von freier und gebundener Kunst. Um diese Unterscheidung ihrem Wesen nach zu bestimmen, wendet er sich sowohl an den Künstler, um dessen Arbeitsweise zu betrachten, als auch an den Beobachter, wie dieser sich zu dem Genuß der Kunstwerke verhält. Herbart „sieht sich den Menschen an, wie er ohne Interesse am wissenschaftlichen Charakter des Schönen vor die Kunstwerke tritt, um deren Kunstwerte aufzunehmen". Es haben die Kunstlehren ihre Forderungen in Rücksicht auf den Kunstfreund oder ästhetisch Genießenden und den Künstler zu stellen. Bobrik unterscheidet ein Kunstwerk, das durch sich selbst Interesse erweckt und dann das Produkt der freien Kunst ist, und ein solches, welches nur mittelbar, d. h. insofern interessiert, als es in Verbindung mit anderen außer ihm liegenden Interessen steht und dann das Erzeugnis einer gebundenen Kunst ist. Von solchen Gesetzen, welche aus einem anderen Interesse herkommen, als welches die Kunstwerke selbst erregen, hat sich demnach die freie Kunst fernzuhalten. Herbart geht darin ebenso weit, indem er warnt, diese Zusätze des „Unterhaltenden und Interessanten", wie er diese Kunstfaktoren nennt, zu „mißbrauchen". Die Kunst entartet dadurch, denn das „geschieht, wenn die Kunst über dem bloß Interessanten das Schöne vergißt" [24]).

Bobrik verlangt bei der Betrachtung solcher Werke vom Beobachter ein hingebendes Verhalten. In diesem Augenblick, in welchem er sich seiner Betrachtung hingibt, soll er frei sein von dem Zwange einer ersten Anstrengung: Herbart will „einen ganzen, ungeteilten Menschen, dem sein richtiges Gefühl nicht mißgönnt und verleidet werden darf" und „dem eine frohe, von der wissenschaftlichen Strenge unbelastete, absichtslose Hingebung an die Werke der Kunst zugelassen werden muß" [25]). Ihn soll das Phantasiespiel der Kunstwerke in dieser Stimmung der erhebenden Erholung über die beengenden Schranken des wirklichen Lebens hinaus in die sanft bewegenden Eindrücke des Schönen tragen [26]).

---

24) Bobr. S. 353; vgl. auch Ziechn. S. 118, 120; K. IV, 114, X, 293.
25) Ziechn. S. 118.
26) Bobr. S. 354.

Aber noch freier erscheint der Künstler. Wie die Göttin der Schönheit aus dem Schaume des Meeres, so taucht aus den aufgeregten Wellen seines freien Gedankenlaufes seine Idee, sein Ideal auf. Dieses treibt ihn allein, kein äußerer Zwang zur Arbeit herrscht; sein Werk soll keinem anderen Zweck entsprechen als dem, ein treues Abbild seines Ideals zu sein. Eine größere Freiheit ist dem Menschen nicht erreichbar als die, diesen seinen Willen durch seine Ideen in Bewegung zu setzen. Während hier die Wissenschaften, wenn sie wahrhaft kunstgemäß verarbeitet werden, nur etwas Naheliegendes enthalten und das Werk mit seiner wissenschaftlichen Arbeit stets die Beziehung zu den von ihm behandelten Gegenständen behält, sind sie allein frei. Die schöne Kunst ist losgelöst von allen materiellen Interessen, sie beschäftigt sich allein mit den Formen; diese aber gefallen durch sich selbst, sie interessieren unmittelbar durch ihre Schönheit deshalb, weil sie keinem anderen Zwecke entsprechen [27]).

Hier hat auch die Unterscheidung Herbarts zwischen ästhetischem und Kunsturteil, zwischen ästhetisch-schön und kunst-schön ihren Platz; sie fällt nach Ziechner zusammen „mit Kants Unterscheidung zwischen freier und anhängender Schönheit“ [28]). Denn das ästhetische Urteilen drückt ein Gefallen aus, das ohne „Begriff und Interesse dem Stoff gegenüber zu Stande gekommen ist“. Das Kunsturteil nimmt zu dem rein ästhetischen Gefallen der Verhältnisse noch die Elemente des Interessanten, Reizenden, Teilnahme Erweckenden hinzu.

Zwischen der allein freien Kunst, deren Zweck nur in der Darstellung des Schönen besteht, und der völlig gebundenen Kunst, der nur die Befriedigung der außer ihrem Werke liegenden Interessen und Bedürfnisse bleibt, stehen bei Bobrik die gemischten Künste. Er nennt sie wohl auch halb frei oder halb gebunden. Ihre Werte sind nicht zur Darstellung des Schönen vorhanden, sondern haben einen außerhalb liegenden Zweck zu erfüllen und bleiben neben deren Forderung nur

27) Bobr. S. 355.
28) Ziechn. S. 121.

empfänglich für das Schöne im höheren oder geringeren Grade. [29])

Vom künstlerischen Schaffen.

1.) Die Bedingungen, unter denen sich in der Kunst der Stoff behandeln und darstellen läßt, sind nun ganz verschieden von allen ästhetischen Elementen und Verhältnissen, die an ihnen zur Darstellung kommen können. [1]) Pflegt man Erörterungen über die Künste und ihre Lehre anzustellen, so kann man „damit beginnen, daß man das Hervorbringen der Kunstwerke aus dem Geiste des Künstlers ins Auge faßt“ [2]) und die Eigenschaften betrachtet, die ihn dazu befähigen, seinen Ideen die gefälligen Formen zu geben; dann geht man über das ästhetische Gebiet hinaus in das psychologische. [3]) Die schöpferische Tätigkeit eines Künstlers unterscheidet sich von der eines Forschers dadurch, daß er mit ganz anderen Vorstellungsmaßen arbeitet. „Man soll nicht im Künstler den Philosophen suchen,“ schreibt auch Herbart; denn dazu fehle ihm alle diese Befähigung. „Zum Künstler machen ihn die Mittel, die er in seiner Gewalt hat“. [4])

Der höchste Grad des menschlichen Gemütes zeigt sich in dem Hervorbringen solcher Gedanken, welche mit ihrer belebenden Kraft die darstellenden Kräfte des Gemütes um sich her vereinigen, in Wirksamkeit versetzen und beherrschen, bis das vollendete Werk dasteht. Die Fähigkeit, jene Gedanken zur Darstellung zu bringen, ist das Darstellungsvermögen des Künstlers. [5])

Wie das künstlerische Schaffen „gewisse Analogien mit anderen Tätigkeiten des menschlichen Geistes zeigt,“ [6]) so ist jede Darstellung auf der einen Seite als Wille, auf der anderen

29) Bobr. S. 355. Hierzu rechnet er die Rhetorik, die neben der zweckmäßigen Deutlichkeit und dem zweckmäßigen Zusammenhange mannigfaltige, rein ästhetische Ideen enthält. Dasselbe gilt von der Baukunst, welche mit ihren schönen Gebäuden fast immer bestimmten Zwecken zu genügen hat.

1) vgl. Host. S. 22.
2) s. Volkelt III, 9.
3) Bobr. S. 357.
4) n. Ziechn. S. 113, 114.
5) Bobr. S. 358.
6) ebenda; vgl. Meumann S. 98.

als Handlung zu betrachten. Jede Handlung besteht in der Veränderung eines Gegenstandes oder in einer Bewegung. Diese erwecken, ist das Bewußtsein gerade frei von anderen Vorstellungen, ein Gefühl. Die Bildung einer solchen (Vorstellungs-) Reihe liegt in der Stärke des Gefühls und in einer solchen möglichst klaren und wohl zusammenhängenden Bildung auch die erste Möglichkeit zur äußeren Darstellung. Die ersten einfachen Reihen bestehen aus der Vorstellung der äußeren Veränderung, der Vorstellung der Körperbewegung, dem entsprechenden Gefühl der Körperbewegung selbst und der daraus hervorgehenden wirklichen Veränderung. Sie sind die ersten Bedingungen des Darstellungsvermögens, schreibt Bobrik, und dieses hängt von mancherlei Naturgabe oder Individualität ab; wo die Natur die Leichtigkeit ihrer Bildung besonders erleichtert hat, pflegt man diese Naturgabe mit dem besonderen Namen Talent zu bezeichnen. [7])

Wir haben im vorigen gesehen, aus welchen Gemütskräften, die zusammentreten und harmonisch wirken müssen, sich das Darstellungsvermögen bei Bobrik bildet. Der Darstellungstrieb aber richtet sich vielfach nach den Eigentümlichkeiten der einzelnen Gemüter. Nach jenen Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens fragen wir uns. Welche Eigentümlichkeiten müssen nun dem Künstler inne wohnen, die ihn dazu befähigen, seinen Werken den höchsten, ästhetischen Wert zu verschaffen? Wir fassen den Künstler als Individualität ins Auge; wir sahen schon vorher, daß die erste Bildung solcher Vorstellungsreihen häufig von mancherlei Naturgaben abhängt. [8]) Es zeigt sich, daß die höchste Kraft des menschlichen Gemütes in dem Hervorbringen solcher Gedanken liegt, welche mit ihrer belebenden Kraft die darstellenden Kräfte des Gemütes um sich her vereinigen und in Wirksamkeit versetzen, bis das vollendete Werk dasteht. Diese ursprüngliche Kraft des Geistes ist das Genie. [9]) Welche Ansichten hat nun Bobrik von dem Genie?

Es sei das Talent, welches den Künstlern die Regeln

7) Bobr. S. 359, 360.
8) ebenda S. 359, 363.
9) Bobr. S. 358, 367.

vorschreibt, oder es sei das Talent, neue Ideen zu schaffen.[10])

Es ist nach Herbart sehr wichtig, die Eigenschaften und Kennzeichen zu ergründen, wodurch das Talent sich frühzeitig offenbart. Dann bedarf es bloß der psychologischen Betrachtung.[11]) Wo die Natur die Leichtigkeit ihrer Bildung (nämlich der Bedingung für das Darstellungsvermögen) besonders begünstigt hat, pflegt man diese Naturgabe mit dem besonderen Namen Talent zu bezeichnen.[12]) Schnelle und scharfe Auffassung nennt Bobrik mit dem Namen des guten Kopfes, lebhafte Einbildungskraft und körperliche Geschicklichkeit (von der gewöhnlichen Psychologie so bezeichnet) sind Bestandteile des Talents. „So nach außen gewandt, auf Werke bedacht und als Prinzip für Beschaffenheit und Richtung wirkender Kräfte ist das Gemüt Talent", schreibt Lotze,[13]) und nach Külpe verdanken „die Werke des Genies — ihren Talenten Eigenart und Reichtum der Erfindung, Vollkommenheit der Darstellung, originalen, ästhetischen Wert".[14]) Volkelt unterscheidet das Schaffen des genialen Künstlers von dem des Talentes nicht der Art, sondern nur dem Grade nach.[15])

Welche Gemütskräfte müssen nun zusammenwirken, die das geniale Schaffen ausmachen und sich bei der Schöpfung neuer Ideen als das Hauptkennzeichen des Genies finden? Der geniale Künstler bedarf der ausgezeichneten Auffassungskraft für das Dargebotene, mag es den äußeren Sinnen oder den inneren von der Erfahrung vorgelegt werden, mag es in Sachen, Zeichen oder Formen bestehen.[16]) Diese ausgezeichnete Auffassungskraft zeigt sich in folgenden vier Punkten: In der Feinheit, Tiefe, dem Umfang und der Schärfe derselben.

10) Bobr. S. 368.

11) s. K. IX, 97; vgl. Ziechn. S. 112.

12) Bobr. S. 360.

13) Lotze S. 427.

14) Külpe S. 124.

15) Volkelt III, 268—302; ebenso Franz Brentano „Das Genie" Lpzg. 1892; Volkelt (III, 283, Anmkg.) schreibt: „Brentano glaubt für die Erklärung des Genies mit der Annahme einer besonders feinen Empfindlichkeit für das ästhetische Wirken auskommen zu können. (S. 19, 24)."

16) Bobr. S. 368.

Der große Künstler ist nach Külpe „ein Mensch gesteigerter Empfänglichkeit von feinen Sinnen". [17]) Bobrik versteht unter Feinheit der Sinne die zarte Reizbarkeit, für welche auch der leiseste Eindruck hinreicht, um eine kenntliche Vorstellung zu erreichen. Die Tiefe der Auffassung besteht darin, daß die Stärke der erregten Vorstellungen der Stärke des Eindrucks völlig entspreche. Zu ihr gehört noch jenes Phänomen des Gemütes, welches die Psychologie die Einbildungskraft nennt. In dieser liegt die Bedingung zur lebhaften, der Anschauung fast gleichen Reproduktion. Sie trägt zur Wiedererweckung der Vorstellungsreihen bei und befähigt den Künstler zum genialen Schaffen. Die Tiefe ist im Gefühl verankert, denn wäre es eine von den Gedanken abhängige Kraft, so könnte dieselbe nicht auf so bestimmte Weise fast in Jedem individuell beschränkt sein. Das dritte Merkmal des Genies nennt Bobrik den Umfang der Auffassung. Er bezieht sich auf die Mannigfaltigkeit der Anschauung, daß neben den anderen Empfindungen überhaupt die Zusammenfassung der Verhältnisse erkannt werde, während sonst ein großer Teil der Gegenstände nur von einer Hauptseite und von einem Hauptmerkmal aus seine Vorstellung zu erwecken pflegt. Der Umfang des Sinnes, ergänzt er weiter, schließt überall gerundete Anschauungen da ab, wo den Anderen nur fragmentarische Bilder entstehen. Die genaue Unterscheidung der naheliegenden, ähnlichen Bestandteile des Auffassenden liegt in seiner Schärfe der Auffassung. Sie bildet jene Sauberkeit der Auffassungen und Darstellungen, wodurch die Präzision der genialen Werke möglich wird. In diesen angegebenen Merkmalen zeigen sich für Bobrik die Quellen des Genies, das durch seine Eigenschaften der sinnlichen Auffassung das Gemüt des Künstlers zur Genialität erhebt. [18])

2.) Wie dem Künstler diese Eigenschaften in seiner künstlerischen Veranlagung nicht fehlen dürfen, bedarf er auch einer Befähigung, seinem Vorstellungsinhalt Ausdruck zu verleihen, und diese zweite Bedingung der genialen Geistesbewegung, abhängig von der ersten, liegt in der raschen Vereini-

17) Külpe S. 124.
18) Bobr. S. 360, 368 f, 370 f.

gung der lebhaften reproduzierten Gedankenelemente zu einem abgerundeten Ganzen. Diese Eigenschaft hängt von dem Umfange der Auffasungskraft des Künstlers ab; sie ist die reproduktive Einbildungskraft oder genauer die sogenannte Phantasie.[19]) „Phantasie und Darstellungskraft erheben sich ursprünglich triebartig in der schöpferischen Produktion ästhetischer Objekte", sagt Külpe.[20]) Was die Produktivität für Bobrik anbelangt, ist es damit so beschaffen wie bei der Natur. Der Elementarstoff muß vorhanden sein, sie beschränkt sich nur auf die Formen. Die geniale Phantasie hat nun das Ausgezeichnete, daß sich der Zweck der Kunst dahin bestimmen läßt, daß die Kunst der schöpferischen Phantasie zur Betätigung dient.[21]) Diese belebende Kraft, welche den Produktionen der genialen Phantasie ihre bleibende Harmonie erteilt, wird am bezeichnendsten mit dem Namen des Geistes benannt. Eine geistvolle Idee tritt von selbst in den Gang der Gedankenentwickelungen ein, welche die Phantasie in dem Darstellungsvermögen bestimmen. Wie ein höherer Schutzgeist führt dieses die Kraft der Phantasie durch das Labyrinth des Gemütes.

Bobrik versucht dadurch das Genie zu erklären, daß es jene geistvolle Phantasie sei, welche haltbare und ausführbare neue Ideen hervorbringt. Die Ausführbarkeit bewährt sich dann, aber meistens erst durch die vollendete Darstellung. Und hier ist rein psychologisch mit der Genialität der Ideenschöpfung auch die höchste Virtuosität verbunden. Der Künstler muß schöpferisch veranlagt sein, denn jede fremde, von irgendwoher aufgenommene Idee, mit welcher Gabe der Darstellung sie auch von dem Dichter erfaßt sein mag, hat niemals das Belebende an sich, wodurch ein Originalgedanke uns oft bis ins Innerste aller unserer Gemütskräfte bewegen kann. Bei der Darstellung der Ideen wird uns die Form wie eine naturgemäße, notwendige Entwickelung des inneren Triebes erscheinen.[22])

Der höchste Grad des Darstellungsvermögens ist die Virtuosität, die in der Vereinigung mit Genialität am häufigsten

19) Bobr. S. 371 f.
20) Külpe S. 123.
21) Bobr. S. 372 f; vgl. a. Volkelt III, 27 f.
22) Ebenda S. 374. Die Phantasie ist bei Vischer eine „reine Formtätigkeit,

in den Künsten (seltener dagegen in den Wissenschaften) vorkommt.[23]) Wie der Name sich von der Tugend herleitet, so hat an vielen Stellen die echte Künstlertüchtigkeit nicht allein die größte Ähnlichkeit, sondern auch unmittelbar Zusammenhang mit der Tugend; wie das wahrhaft Sittliche, die innere Freiheit, die Größe, das Gute, die Rechtlichkeit und Billigkeit fast keinem Gemüte unbekannt bleiben und der Trieb zur Handlung und die Gewandtheit der Lebensbehandlung hinzukommen müsen, um die Tugend i. e. S. werden zu lassen, so ist für Bobrik klares Erkennen und deutliches Gefühl von dem Werte dieser praktischen Ideen das Erste. Der feste Vorsatz, sie am eigenen Wollen auszuführen, das Zweite, und das Dritte eine regsame Empfänglichkeit der Selbstbeobachtung und die Fähigkeit, die wirklich vorkommenden Neigungen und Handlungen damit zu vergleichen und sie tadelnd oder lobend danach zu beurteilen. Dieses ist dann das Gewissen des Künstlers, und sein Urteil ist das moralische Urteil im eigentlichsten Sinne. Die Unterwerfung des einzelnen Willens unter dieses Urteil ist das Vierte, die Moralität im genaueren Sinne. Geübtheit endlich in allem diesem ist die Tugend im genauesten Sinne.[24])

Je nach Begabung und Talent sind im Künstler Phantasie und Virtuosität an der Entstehung eines Kunstwerkes beteiligt. „Von Virtuosität, schreibt Külpe, spricht man bei Mangel an erfinderischen Einfällen, bei bloßer Beherrschung der technischen Mittel, von fehlender Gestaltungsgabe, wo die Ausführung versagt, ohne daß der Strom der Erfindung versiegte.“[25]) „Die erste Stufe der vollendeten Technik ist die vollkommene Herrschaft über die Mittel der Darstellung ohne eige-

---

in welche der volle Gehalt der Idee ununterscheidbar aufgeht“. „Die erste Stufe der spezifischen Begabung für dieses neue Formgebiet“ ist das Talent in der engeren Bedeutung des Wortes. („Hegel, („Ästh.“ Teil I, 365), Andere verstehen unter Talent die besondere Befähigung zur Ausübung eines Kunstzweiges“. Visch. „Ästh.“ II, 462 f.) „Das reine u. ungeteilte Wirken der Phantasie in einem Individuum ist Genie“; „das Genie ist originell“. Es ist, „weil es in einem Punkte die höchste Kraft sammelt, mehr als das Talent“ (Ebenda 467 ff, 462 ff.) Vgl. J. Paul „Vorsch. d. Ästh.“ § 14) nach Volk. III, 291.

23) Bobr. S. 364, 374.

24) ebenda S. 364 ff.

25) s. Külpe S. 125.

nen Geist oder die Virtuosität" bei Vischer.[26]) Diese Tugend, auf den darstellenden Künstler übertragen, stellt Bobrik in folgendem dar: Geübtes ästhetisches Urteil gibt nicht nur in der allgemeinen, wie der angewandten Ästhetik dem Liebhaber, sondern auch dem Künstler einen Wert. Der Darstellungstrieb ist der Vorsatz, günstig sich darbietende Stoffe nach den Ideen umzubilden; er hebt den Künstler heraus von dem im wirklichen Leben handelnden, praktischen Menschen. Das Dritte ist endlich das Künstlergewissen, das den darstellenden Künstler auszeichnen muß; es gibt ihm die gewissenhafte Vergleichung seiner schrittweise fortschreitenden Darstellung mit den vorgesetzten Ideen. Sein Urteil hängt mit dem moralischen eng zusammen. Bobrik nennt es hier das ästhetische Künstlerurteil, um es von dem eigentlichen ästhetischen Urteil der reinen Ideen zu unterscheiden.[27])

Die ästhetische Selbstbeherrschung ist die wirkliche Unterwerfung der individuellen Neigungen, die dem Darstellungstrieb zur Seite gehen; geübte Gewandtheit, die Darstellung zum möglichst vollendeten Abbilde der Ideen zu machen. Sie ist als Virtuosität ein solches Darstellungsvermögen, in welchem sich Darstellungstrieb, Talent und Selbstbeherrschung zur völligen Harmonie verbunden haben.

Je größer nun der Künstler in dieser Übung ist, sämtliche Vorzüge in einem Kunstwerk zur Darstellung zu bringen, je freier bleibt auch dieses fertige Werk von allen Spuren des Zwanges. Auf Grund eines solchen Eindruckes pflegt man dem Künstler das Genie zuzusprechen. Wie die Kunstideen von selbst zur Darstellung treiben, so sind es auch die Kunstgenies, welche die vollendetsten Werke ihrer Kunst zu bilden vermögen.[28])

---

26) Vischer „Ästh." III, 135 ff. „Die zweite Stufe bildet das Eindringen des schöpferischen Geistes als eines zunächst bloß subjektiven in die Technik", die „den Akt der Schöpfung mit der Auffassung des Gegenstandes beginnt" und als solche als Manier „im berechtigten" und „übeln" Sinne sich findet. Endlich die Einheit der „mächtigsten und weiten Subjektivität mit der vollendeten Technik ist die höchste und letzte Stufe oder die wahre Meisterschaft". „Die Technik als habitueller Ausdruck dieser objektiven Gewalt des Genius oder das Ideale „heißt Stil". (II, 1387, 141ff.)

27) Bobr. S. 365 f.

28) Ebenda S. 374.

Die Eigenart des Genies soll darin wurzeln, daß es in seinem tiefsten Innern Natur ist. [29]) Mit Herder sagt Kant: „Das Genie ist eine angeborene Gemütslage, durch welche die Natur der Kunst die Regung gibt." [30]) Bobrik gibt hier Auskunft über das Verhältnis des Genies zur Naturanlage.

Wie die Kraft der Natur da am meisten bewundert wird, wo Boden und günstiges Klima der Vegetation das schönste Gedeihen in ununterbrochener Reihe sichert, bewundert man auch mit williger Hingabe die Lebensverhältnisse, welche den Wissenschaften und den Künsten immer wieder neues Gedeihen vollendeter Darstellung zu verleihen mögen. Die höchste Kraft liegt in der Natur, und diese Kraft bewundern wir auf dem Gebiete des Geistes in dem Genie. Wie die Natur den ersten Samen schuf, so schafft das Genie neue Ideen, und in diesen sammeln sich die Kräfte der Virtuosität. [31]) Dieses „unmittelbare Intuitive des künstlerischen Schaffens aus genialer Naturlage heraus" kann Herbart nicht recht würdigen. Er schreibt es „der Ästhetik als Verdienst" zu, daß sie eine „nur geniale Anlage zum wahrhaft künstlerischem Schaffen entfaltet". [32]) Unbestritten bleibt das Künstlergenie ein eigentümliches Geschenk teils der Natur, teils eines begünstigten Lebensganges. Nie darf die Ästhetik es unternehmen wollen, mit ihren Lehren Künstler zu schaffen, denen die Natur die erste Anlage versagt hat. [33])

Das Genie ist der Schöpfer neuer Ideen und bringt seine neuen Ideen auf neuen Wegen zur Darstellung. Auch für Herder ist „Genie dem Nachahmungstrieb entgegengesetzt." [34]) Originalität ist der bekannte umfassende Ausdruck für diese Eigenschaft der genialen Werke, welche der Nachahmung entgegengestellt sind. Die Virtuosität kann sich mit der Nachahmung vereinigen lassen, das Genie bleibt mit ihr unvereinbar. Das geringste Verdienst des Genies liegt in dem eigentlich ästhetischen, technischen und mechanischen Teil des

29) vgl. Volkelt III, 268 ff.
30) Zit. nach Ziechn. S. 23.
31) Bobr. S. 367, vgl. S. 358.
32) nach Ziechn. S. 115.
33) Bobr. S. 15, 375.
34) Zitat bei Ziechn. S. 23.

Kunstwerkes, der geringste Tadel der Nachahmung dagegen allein im Mechanischen. Die volle Kraft der Originalität liegt im eigentlich Ästhetischen. Das künstlerische Bilden soll bei aller Treue gegenüber dem Wirklichen „doch ein Schaffen eines Neuen, ein Übertreffen des Wirklichen und Übergehen in das Idealische" sein.[35]) Der Stoff, den der Künstler behandeln will, muß bekannt sein; denn die Schöpfung neuer Kompositionen bedarf einer möglichst ausgebreiteten Gedankenmasse, welche sich in hellem Glanze des Bewußtseins ausbreitet, damit aus ihr der vollendete Geschmack die Elemente hervorheben kann, welche zur Totalität einer ausführbaren Idee sich mit treibender Kraft verbinden müssen. Vereinigen sich die Gedankenkreise, die aus vielen Quellen auf einmal sprudeln, zur genialen Wirksamkeit mit jener belebenden Kraft, welche den Produktionen der genialen Phantasie ihre bleibende Harmonie erteilt und als Zeichen des Geistes angesehen wird, dann wird dieser Zustand der lebhaften Phantasie zur Begeisterung.[36])

Sind Genie und Virtuosität die glänzendsten Eigentümlichkeiten der Künstler, sind Originalität, Stil und Manier der Kunstwerke viel besprochene Gegenstände der ästhetischen Kritik. Doch an sich genommen ist dieser Versuch, indem man die Quellen der Künstlereigentümlichkeiten sucht, mehr psychologisch als ästhetisch.[37])

Ausdruck, Stil und Manier, diese drei Begriffe beziehen sich sämtlich auf die Darstellung. Glückliche Wahl der Darstellungsmittel und Geschicklichkeit in der Bearbeitung des Stoffes erfüllen die Forderung ihres Ausdrucks durch Deutlichkeit und Bestimmtheit. Der unmittelbare oder eigentliche Ausdruck in seiner möglichsten Einfachheit ist für die Darstellungsweise dem Künstler am wünschenswertesten. Der Stil ist die Regelmäßigkeit in der Wahl und Verknüpfung des Ausdruckes. Für die freie Kunst liegt diese Regelmäßigkeit in der

35) vgl. Ziechn. S. 118.

36) Bobr. S. 374 ff. Also auch der gleichsam verborgen wirkenden Kraft des richtig wählenden Urteils. Vgl. S. 373.

37) ebenda S. 356. Wie Volkelt (III, 9) und Meumann (Absch. 6) es tun, kann man auch bei Bobrik von einer „Psychologie des künstlerischen Schaffens" sprechen.

Rücksicht auf den technischen Teil des Werkes, welcher sich allerdings nach der eigentümlichen Empfänglichkeit des Beobachters richtet. Hinsichtlich des Stils bricht das Genie neue Bahnen, schreibt Bobrik. Gerade die Originalität der Darstellung zeigt sich in der reinen Wahl und Verknüpfung der Darstellungsmittel; sie bildet neue Ideen und durch dieselbe eine neue Kunstauffassung. Dagegen wo diese individuelle Neigung des Künstlers zur Schwäche und Gewohnheit wird, ohne Rücksicht auf den Inhalt der Grundidee zu nehmen und auf ihren Wechsel, stets dieselben Darstellungsmittel zu wählen, da geht der Stil in Manier über; zur lästigen Einförmigkeit der künstlerischen Darstellung. Die Manier wirkt störend auf die wahre Auffassung der ästhetischen Ideen und zeigt uns den Künstler statt des Kunstwerkes.[38])

3.) Will der Künstler irgend etwas Bestimmtes darstellen und eine bestimmte Wirkung erzielen, so ist er gezwungen, seine Kunstwerke mit einer wesentlichen Eigenschaft auszustatten. Die verschiedenartigen Stoffe, die der Strom der Phantasie ihm zugeführt hat, muß er durch seine Virtuosität zu einer Gesamtwirkung, zu einem Totaleffekt vereinigen. Nur dann bietet ein Kunstwerk den Genuß eines reifen Schönheitsgefühls dar.[39])

In allen drei Teilen des Kunstwerkes (dem mechanischen, technischen und ästhetischen) muß Einheit herrschen, wenn das Werk seiner Vollendung nahe kommen soll. Die ästhetische Einheit, die Bobrik schon bei der Idealität des Schönen bestimmte, liegt darin, daß das ganze Werk sich unter einer einzigen Form auffassen läßt. Diese ist an sich genommen, ohne auf die darin enthaltenen Formen der einzelnen Teile zu sehen, schön.[40]) Innerhalb seines ästhetischen Teils muß das Kunstwerk Charakter haben, d. h. sämtliche ästhetischen Formen müssen sich zu einer Totalform vereinigen. Doch jede der untergeordneten Formen muß deutlich und vollständig hervortreten; aber nur soviel, daß sie der Deutlichkeit der höheren Form keinen Abbruch tut, und für die einzelnen Formen muß

38) Bobr. S. 378 ff; vgl. Vischer (Anmkg. 26); Volkelt III, 303—345..
39) ebenda S. 380 f.
40) ebenda S. 381/82.

Deutlichkeit für ihre Vereinigung, die Proportion herrschen. Diese bilden den ästhetischen Charakter; zusammen mit Ungezwungenheit, Haltung, Stil, Vollständigkeit und Präzision sind sie die wesentlichen Eigenschaften eines schönen Kunstwerkes. Unter Einfachheit versteht Bobrik die Schicklichkeit der verschiedenen Totalformen zu einander, von der jedoch jede Kunst ihren eigenartigen und besonderen Gebrauch zu machen hat. [41]) Natürlichkeit, Wahrheit, Sittlichkeit sind ebenfalls weniger wesentliche Eigenschaften eines Kunstwerkes, denn alle drei Begriffe zeigen ein Interesse an, welches außerhalb der wahren Schönheit, dem alleinigen Zwecke der wahren Kunst liegt. Unleugbar wird ein Werk einen höheren Grad des Wertes erhalten, wenn es mit seinen idealischen Formen auch jene drei, dem menschlichen Gemüte so natürlichen Bedürfnisse erfüllen kann, aber sie dürfen immer nur als untergeordnete Forderungen angesehen werden, solange die Kunst eine freie, schöne Kunst sein soll. [42])

4.) Bei der Einteilung der Künste handelt es sich um eine Aufgabe, die sich aufs engste an die Psychologie des künstlerischen Schaffens anschließt. [43]) Jede Kunst hat die im Inneren des Künstlers vorhandenen Ideen äußerlich darzustellen. Aber nur zwei Sinne des Menschen sind nach Bobrik fähig, neben der einfachen Verbindung auch die Art ihrer beiden Verbindungen, also die von ihnen gebildeten Formen, welche die Quellen der wahren Schönheit sind, aufzusuchen. Unter diesem Gesichtswinkel hat man allgemein in der Ästhetik eine Klassifikation der Künste vorgenommen. Die Unterscheidung fand man, schreibt Bobrik, sobald man von den beiden grundlegenden, sinnlichen Empfindungen der Künste, dem Hörbaren und Sichtbaren oder von der Einteilung nach Raum und Zeit ausging. [44])

41) Bobr. S. 387 ff, 390 ff; vgl. Vischer „Ästh." III, 264.

42) ebenda S. 394.

43) s. Volkelt III, 378.

44) Bobrik (S. 394 ff) rechnet hier zu den (hörbaren) tonischen Künsten die Musik, Poesie, Gesang und Rhetorik; zu den (sichtbaren) plastischen die eigentliche Plastik oder Bildhauerkunst i. e. S., die Malerei, die Gartenkunst, Architektur und die schöne Münzkunst; endlich zu den mimischen Künsten (als den gemischten) die höhere Tanzkunst oder Orchestrik, die eigentliche Mimik oder Gebärdenkunst, die Schauspielkunst und die schöne Kampf- und Reitkunst; er faßt diese unter dem Namen der schönen Turnierkünste zusammen.

Von hier aus bemängelt er auch die Einteilung der Künste in tonische, plastische und mimische. Er will sie nach Künsten der äußeren und inneren Sinne vorgenommen wissen.[45]) Für die Künste des äußeren Sinnes würden Hörbares und Sichtbares die Hauptabteilungen ausmachen, aber in jeder dieser Arten würden Succession und Simultanität, Nacheinanderfolge und Nebeneinandersein der Darstellungselemente, die Unterabteilungen bilden. Doch kämen auch einfache und gemischte Künste zum Vorschein, z. B. reine Musik als einfache, Gesangskunst, zusammengesetzte aus Musik und Poesie, als gemischte. Zu den Künsten der inneren Sinne rechnet er Poesie und Redekunst, denn das Sprachliche an ihnen ist nur Nebensache, dagegen die Form des Gedankeninhaltes das Hauptsächlichste. Doch erachtet Bobrik diese Einteilung der Künste als ziemlich bedeutungslos für die Ästhetik im allgemeinen. Die Einteilung der Künste und deren Zweck passen mehr zu einer Theorie der Künste und nicht für eine Ästhetik.[46])

45) Vgl. hier Vischer „Ästh." III, 165ff. Trotz seinem allgemeinen metaphysischen Standpunkt gibt Vischer seine Einteilung der Künste auf psychologischer Grundlage nach den verschiedenen Arten der Phantasie. „Weiterhin, schreibt Volkelt (III, 383), sucht er dann (durch Heranziehung der Kategorien des Objektiven und Subjektiven) diese psychologische Gliederung ins Metaphysische zu vertiefen." Bobr. S. 397.

46) Wie Vischer die Poesie als „die subjektiv — objektive oder absolute Kunst" an die Spitze der Künste und somit des ganzen Systems stellt („Ästh." VI), gesteht Bobrik unter den Künsten eine sehr hohe, wenn auch nicht die alleinige höchste Rangstelle zu, welche sich des ganzen ästhetischen Gedankenkreises mit ihren Darstellungen bemächtigen kann: der Dichtkunst. In dem „Zwanzigsten Vortrag" seiner „Ästhetik" gibt er die Resultate der allgemeinen Kunstlehre in Bezug ihrer Anwendungen auf die Dichtkunst. Ihm, wie seinem Lehrer Herbart, umfaßt sie „alles Ästhetische". Bobr. S. 398—415; K. IV, 125; vgl. Lotze S. 619.

IV. TEIL.

Bobriks Stellung zu Herbart.

Bobrik verweist Drobisch, den bekannten Herbartianer, in einem Sendschreiben auf die Seiten 402—405 seiner Ästhetik, daß er dort seine künftige Bearbeitung des Herbartschen Systems niedergelegt habe [1]). „Die theologische Prädestination könnte den Pantheisten genügen, die Ästhetik soll die intellektuelle Anschauung ersetzen und mit Hilfe der Mathematik Sicherheit gewähren für die partiellen Erfahrungen, welche jene Herren (damit meint er Idealisten) in der Totalität des Absoluten finden." Drobisch wendet sich hier gegen Bobrik. Ihm scheine dieses, schreibt er an Herbart [2]), entweder ein „schwächlicher Vermittlungsversuch oder wenigstens eine dem gangbaren Modesystem dargebrachte Ehrenerweisung" zu sein, welche die Ästhetik nicht verdiene; teils möge Bobrik auch selbst den Kern der Lehre Herbarts so verstehen, „daß er sie da aufzubauen versucht, wo wenigstens kein streng wissenschaftlicher Bau mehr stattfinden kann, sondern die Philosophie in die Poesie übergeht." „Wenn die Damen und Herren nur unseren Freund Bobrik nicht mit allzu neugierigen Fragen belästigen; er kann sonst zuviel anworten."

Herbart hält dieses für möglich; er bittet Drobisch, seinen Schüler darauf aufmerksam zu machen und ihm den rechten Weg zu zeigen. Herbart ist froh, eine Bewegung in Stand gesetzt zu haben, „als Gegengewicht gegen das furchtbare Übel der falschen Ansichten von Fichte bis Hegel mit ihrem Schweife", und es in Grenzen zu halten. Er will aber Bobrik seinen Weg gehen lassen [3]).

---

1) Brief Drobisch (1802—1896, Leipzig) an Herbart, K. XVIII, 147 f.
2) ebenda.
3) Herbart an Drobisch, K. XVIII, 155 f; vgl. auch XVII, 312.

In welchem Verhältnis stehen nun Lehrer und Schüler zueinander? Bei Kant ist das Prinzip der Ästhetik formalistischer Art, das Schöne besteht im Spiel der reinen Formen; auch Schiller hat einen Zug in sich, der zum Formalismus hingeht. Herbart erhebt bekanntlich die Form als solche in der Ästhetik mit klarem Bewußtsein als das einzige Gefallende. Die Materie ist gleichgültig, nur die Form ist der ästhetischen Beurteilung unterworfen. Das Schöne liegt überall in Verhältnissen [4]). Bei Bobrik ist durch die Einsicht in die objektive Natur des Schönen das Schöne in voller Bestimmtheit zu finden. Es beruht auf Vorstellungen. Es werden die ästhetischen Grundverhältnisse auf einem Wege gewonnen, der dem unmittelbaren Schauen und Fühlen nahe verwandt ist [5]). Griepenkerl (Lehrbuch der Ästhetik, 1827), ein Freund Herbarts, und Zimmermann, der Nachherbartianer, haben im Anschluß an ihren Meister ihre ästhetischen Systeme auf dem abstrakten Formalismus aufgebaut. Das Wesen dieses abstrakten Formalismus liegt nach v. Hartmann in der Form, aber nicht in der inhalts- und ideenvollen Form [6]). Herbart hat selbst, wie Ziechner schreibt, nicht diesen bevorzugt, sondern er sieht in den ästhetischen Formen keine leere Abstraktionen, aber „Verhältnisse, deren Qualität abhängt von der Qualität der Glieder“ [7]). Auch für Bobrik besteht die schöne Form in der schließlichen Verbindung der Verhältnisse, der Harmonie zwischen Inhalt und Form [8]).

Der Gegensatz, der zwischen Schüler und Lehrer zu finden ist, liegt darin, daß Bobrik in seine ästhetische Betrachtungsweise die Ideenlehre mit den ästhetischen „Modifikatio-

4) Volkelt I, 428 ff. Vischer (Kritik d. ästh. Formalismus, gemessen an Rob. Zimmermann. „Kritik meiner Ästh.“ (Krit. Gänge IV) S. 329 ff.) schreibt: „Die Ästhetik (des Formalismus) hat es mit Bildern des Seienden, den Vorstellungen zu tun; nicht unter dem Standpunkt der Richtigkeit oder Unrichtigkeit, Gültigkeit oder Ungültigkeit, kurz der Wahrheit, sondern unter dem des Gefallens oder Mißfallens“ (S. 345).

5) vgl. Hostinski, S. 29 ff, 34; vgl. Lotze, S. 245.

6) E. v. Hartmann, S. 361.

7) Ziechn., S. 81 ff.

8) Rosenkranz in Königsberg der Hegelianer, meinte, „Bobrik hätte in seinen Vorlesungen über Ästhetik die ganze Ästhetik geliefert und eine gute Metaphysik der Ästh. aufgestellt.“ Brief K. Thomas an Herbart, K. IXX, 273.

nen“ hineinzieht, die Herbart als phychologisch aus der Ästhetik ausschließt. Herbarts ethische Willensverhältnisse haben ästhetisches Interesse. Wenn Bobrik auch das Sittliche in das Ästhetische hineinbezogen wissen will, trennt er doch scharf das Schöne vom Guten. Sittliche und ästhetische Verhältnisse haben denselben Vorstellungscharakter, sind jedoch nicht miteinander zu verquicken.

Abschließend können wir sagen, daß Bobrik im strengen Sinne formalistisch gedacht hatte und Schüler seines großen und verehrten Meisters sein wollte. Er wollte einen Beitrag zur Fortbildung einer allgemein gesuchten Wissenschaft geben. Als Mathematiker war ihm die strenge Systematik der Herbartschen Ästhetik nicht fern. Seine Gedanken werden zur Melodie; doch hat Bobrik oft mit dem Stoff, aus dem er seine Darstellungen schöpft, seine Theorie unnötig belastet. Die großen Gedanken, in denen der Stoff aufbewahrt ist, treten manchmal erst nach der Entfernung dieses Überflüssigen mit ihrer ganzen Macht hervor, und aus dieser Mitte erst steigt das Schöne, dem sich das ganze Gemüt mit seinem Streben und allen seinen sinnlichen Gefühlen allein hingibt.

Inhaltsangabe.

Seite

Einleitung . . . . . 1—2

Bobriks Leben und Persönlichkeit . . . . . 3—7

I. Teil.

1. Abschnitt

Der Begriff der Ästhetik

1) Ihre Aufgabe . . . . . 8—10
2) Der dreifache Zweck der Ästhetik . . . 10
3) Der Name für die Ästhetik . . . . . 10—11
4) Ihr Wert für den Philosophen und den Kunstliebhaber . . . . . 11—13

2. Abschnitt.

Die Methode der Ästhetik

1) Ihre Behandlungsweise . . . . . 13—15
2) Das ästhetische Gefühl . . . . . 15—19
3) Interesse und Wohlgefallen . . . . 19—25
4) Die Stellung Bobriks zur Realität des Schönen 25—26

II. Teil.

1. Abschnitt

Allgemeine oder reine Ästhetik

1) Die Unterscheidung der allgemeinen und der angewandten Ästhetik . . . . . 27—29
2) Die Aufgabe der allgemeinen Ästhetik . . 29—30
3) Ideenlehre und Lehre des ästhetischen Urteils 30—31

2. Abschnitt

Die Ideenlehre

1) Die Dreiteilung der Ideenlehre . . . . 31—33
2) Die Idee des Schönen . . . . . 33—45
3) Die Idee des Erhabenen . . . . . 46—52
4) Die Ideen der mit dem Schönen und Erhabenen verwandten Begriffe . . . . . 52—68

3. Abschnitt

Die Lehre des ästhetischen Urteils
1) Die Urteilslehre . . . . . 68—74
2) Die Klassizität . . . . . 74—76

III. Teil.

1. Abschnitt

Die angewandte Ästhetik
1) Die Aufgabe der Ästhetik . . . . 77—79
2) Ihr Name . . . . . 79—82

2. Abschnitt

Das Ästhetische in Natur und Kunst
1) Unterscheidung der Kunst von der Wissenschaft 82—84
2) Unterscheidung der Kunst von der Natur . 84—87
3) Freie und gebundene Kunst . . . 87—90

3. Abschnitt

Vom künstlerischen Schaffen
1) Das Darstellungsvermögen . . . 90—93
2) Die Künstlereigentümlichkeiten . . . 93—99
3) Die Eigenschaften schöner Kunstwerke . 99—100
4) Die Klassifikation der Künste . . . 100—101

IV. Teil.

Bobriks Stellung zu Herbart. 101—104

Literatur.

Acten der Irrenansalt zu Schwetz.
Acten der Philosophischen Fakultät zu Bonn (1819—1833).
Alfr. Baeumler, Hegels Ästhetik, Münch. 1922.
Fr. von Bezold, Geschichte der Rhein. Friedr.-Wilhelms-Universität, Bonn 1920.
Ben. Croce, Ästhetik als Wissenschaft des Ausdruckes und allgem. Linguistik übers. von Federn. Lpzg. 1905.
Eisler, Wörterbuch der Philosophischen Begriffe I. Berl. 1927.
G. Th. Fechner, Vorschule der Ästhetik. Lpzg. 1897.
Ed. von Hartmann, Deutsche Ästhetik seit Kant I. Lpzg.
Fr. Hegel, Vorlesungen über Ästhetik, herausg. von Hotho. Berl. 1842.
J. Fr. Herbart, *) Gesamtausgabe Kehrbach. Langensalza 1897—1912.
O. Hostinski, Herbarts Ästhetik. Hambg. Lpzg. 1891.
F. Jodl, Ästhetik der bildenden Künste. Stuttg. Berl. 1920.
Kirchners Wörterbuch der Philos. Grundbegriffe. Lpzg. 1911.
F. W. Krug, Zehn Jahre aus meinem Leben I. Elberfeld 1857.
Osw. Külpe, Grundlagen der Ästhetik, herausg. von S. Behn. Lpzg. 1921.
Th. Lipps, Ästhetik. Hmbg. Lpzg. 1903, 1906.
H. Lotze, Geschichte der Ästhetik. Münch. 1868.
E. Meumann, Einführung i. d. Ästhetik der Gegenwart. Lpzg. 1919.
G. Neudecker, Studien z. Geschichte der Ästhetik seit Kant. Würzbg. 1878.
M. Schasler, Krit. Geschichte der Ästhetik in Deutschland. Berl. 1872.
Fr. Ueberweg, Grundriß der Geschichte der Philosophie. Berl. 1916.
E. Utitz, Ästhetik. Berl. 1926.
Fr. Th. Vischer, Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Münch. 1922.
„ Kritische Gänge Bd. IV. Münch. 1922.
Joh. Volkelt, System der Ästhetik. Münch. 1925.
G. von Wyß, Die Hochschule Zürich 1833—1883. Zürich 1883.
Alfr. Ziechner, Herbarts Ästhetik. Dissert. Lpzg. 1908.
Rob. Zimmermann, Geschichte der Ästhetik. Wien 1858.

*) In den Anmerkungen bedeutet K die jeweils aus Herbarts Werken, Ausgabe Kehrbach, angeführte Stelle.

Lebenslauf.

Als Sohn des Reichsbahn-Inspektors Paul Fiebig und seiner Ehefrau Johanna geb. Wiegold wurde ich, Ernst Fiebig, am 29. Dezember 1906 zu Herne in Westf. geboren und im evgl. Bekenntnisse erzogen. Ich besuchte dort die Oberrealschule und dann, infolge Versetzung meines Vaters, das Realgymnasium zu Langendreer, wo ich Ostern 1926 mein Abiturienten-Examen bestand. Ich wandte mich zunächst dem Studium der Mathematik, Naturwissenschaft (Chemie, Physik, Botanik und Zoologie) und später der Philosophie zu. Vier Semester, von S. S. 26 bis W. S. 27/28, studierte ich an der Philipps-Universität zu Marburg; seit S. S. 28 war ich an der Rhein. Friedr.-Wilhelms-Universität in Bonn immatrikuliert. Die mündliche Doktorprüfung fand am 18. Dezember 1929 statt.

Das Thema dieser Arbeit wurde mir von Herrn Geheimrat Prof. Dr. Dyroff gestellt, dem ich an dieser Stelle für seine Anregungen und die Förderung der Arbeit meinen Dank aussprechen möchte.